

كان يا ماكان

قراءة في حكايات كردية

نزار آغري



كان يا ما كان



دار ئاراس للطباعة والنشر



السلسلة الثقافية

العنوان: دار ئاراس للطباعة والنشر - شارع گولان - اربيل- كُردستان العراق

كان يا ما كان

قراءة في حكايات كردية

نزار آغري

اسم الكتاب: كان يا ما كان - قراءة في حكايات كردية
تأليف: نزار آغري
من منشورات ناراس رقم: ٥٢٧
الإخراج الفني والغلاف: آراس أكرم
الإشراف على الطبع: عبدالرحمن الحاج محمود
الطبعة الأولى، اربيل - ٢٠٠٧
رقم الإيداع في المكتبة العامة في اربيل: ٢٠٠٦/٦٥٥

مدخل قصير

يعمد كثير من الدارسين الكرد إلى القول بغنى التراث الشفاهي الكردي من الحكايات والأقاويل والمثل والأساطير.

وفي كل مرة يجري فيها الحديث عن حكايات كردية يذهب القول فوراً نحو: ممي آلان، مم وزين، سيامند وخجي، بائع السلال، قلعة دمدم، وحفنة من حكايات أخرى. وتمثل هذه النماذج "صفوة" المشهد الحكائي الكردي، إن لم نقل المشهد كله.

ويعمد الكثير من الكرد إلى إطلاق اسم الملاحم أو الأساطير على هذه الحكايات، وهذا ما يفعله حاجي جندي الذي جمع هذه الحكايات ونشرها في كتاب جامع تحت عنوان "ملاحم كردية" (وهذا الكتاب هو الذي اعتمده في مقاربتي هنا). وليس من حاجة إلى التأكيد على أن هذا القول يبتعد عن الواقع بعداً كبيراً. فبين جنس الحكاية وجنس الملحمة، أو الأسطورة، فجوة كبيرة يدركها كل من له إلمام بهذا الباب. إن الأمر يتعلق، هنا، بحكايات شعبية تروي أحوال أناس بسطاء وعاديين في أحوال

عادية من العيش. وليس لهذه الأحوال علاقة بالملاحم والأساطير التي تحكي مصائر أبطال خارقين في خضم صراعات ضارية ونزاعات رهيبة مع قوى شريرة من الواقع والغيب على السواء.

١

ممي آلان: ميراث القوة

تحتل حكاية ممي آلان مكانة مهمة في مساحة الفلكلور الشفاهي الكردي. ويعتبرها الكثير من الكرد شاهداً على صنيعهم الإبداعي، وهم يضعونها موضعاً مميزاً وينزلونها منزلة رفيعة في وجدانهم الجمعي.

توجد نسخ كثيرة من الحكاية، تختلف في ما بينها في اللغة المروية وبعض التفاصيل الصغيرة، وذلك بحسب المغني الذي يرويها، إلا أن الجسم الأصلي للحكاية يبقى واحداً. والنسخة التي بين أيدينا هيأها المستكرد الفرنسي روجيه ليسكو نقلاً عن مغن شعبي كردي من كوباني (عين العرب). ورغم تسرب بعض الكلمات التركية والعربية، بالطبع، إلى المتن إلا أنه يتمتع بقوام رصين ولغة رشيقة.

تملك ممي آلان المقومات الأساسية للحكاية الشعبية. تتوفر فيها

المادة (من الواقع أو الخيال) والحبكة واللغة الغنية والاستفاضة والإطناب وتعدد الشخصيات وتنوع الأحداث. وتشكل الحكاية أرضاً خصبة للشرح وتأويل الحوادث واستشفاف الرموز.

والحكاية، أي حكاية، تعكس، بهذا القدر أو ذاك، الأعماق الروحية للجماعة التي ظهرت في ما بين ظهرانيها وكذلك تلقي الضوء على جانب من أفكار هذه الجماعة وأذواقها وقيمها ومثلها ونظرتها إلى الحياة والناس.

وسوف أحاول، في جهد أولي، تفكيك مفاصل النص من خلال إرجاعه إلى عناصره المكونة، ثم أعود، في جهد أخير، إلى مقاربة النص ككتلة واحدة والنظر فيه كصنيع إبداعي اقترحته مخيلة مجموعة محددة من الناس في نطاق وفضاء محددين.

بلاد المغرب وجزيرة بوطان:

تقع أحداث الحكاية في مكانين. أولهما مدينة المغرب وثانيهما جزيرة بوطان. مدينة المغرب هي المكان الذي ينتمي إليه بطل الحكاية مم، في حين أن زين، عشيقته، تقيم في جزيرة بوطان.

لا تخبر الحكاية أين تقع مدينة المغرب بالتحديد. ولطالما طرحت التكهنات حول هذا المكان. والرواة/ المغنون الذين دأبوا في سرد الحكاية فشلوا بدورهم في تحديد مكان وقوع هذه المدينة[١]. وأغلب الظن أن الأمر يتعلق بمكان خيالي.

فالحكاية تمزج الواقع بالخيال. ويقوم قدر كبير من الفانتازيا في أوصال الحكاية. ولا شيء يمنع، والحال هذا، أن يتم اللجوء إلى التعلق بأذيال الخيال لإنشاء مكان سري لم يسمع به أحد. ويتعمق هذا الإفتراض حين ندرك أن أهل هذه المدينة لم يسمعوا قط بجزيرة بوطان[٢]، وكذلك فإن أحداً من أهل الجزيرة لم يسمع بمدينة المغرب.

ولا تعطي الحكاية تفاصيل كثيرة عن واقع الحال في هذه المدينة وطريقة عيش سكانها. غير أننا نعرف، من خلال وصف مم، أن المدينة:

"عظيمة وكبيرة وتقوم على سبعة جبال ولها ٣٦٦ باب ولكل باب ٣٦٦ ولاية ولكل حارة ٣٦٦ مسجد ولكل مسجد ٣ منارات رفيعة"[٣].

وكان يحكم هذه المدينة ثلاثة أخوة هم: علي بك، عمر بك، ألماز بك.

وهم أصحاب ثروة وجاه كبير. ولكن حين ظهر مم إلى الوجود وبلغ الثالثة عشرة من عمره انتقلت مقاليد الحكم إليه.

أما جزيرة بوطان فإنها مكان واقعي ومعروف. وهي تعرف عند الجغرافيين العرب باسم جزيرة ابن عمر، وتقع على ضفاف نهر دجلة على مقربة من الحدود التركية، السورية، العراقية في الوقت الراهن.

وفي الحكاية فإن الجزيرة تشكل ولاية يتصرف بشؤونها الأمير أزين. وتصف زين الجزيرة على النحو:

"حارة لشيخ التجار

وحارة للأشقياء والعاطلين

وحارة للإخوة الثلاثة: حسن، جكو، وقرة تاجين.

وتبتعد مدينة المغرب عن جزيرة بوطان مسافة سنة وستة أشهر".

وقائع الحكاية محصورة بين المدينتين. نتعرف على مم، أمير المغرب، ماكثاً في مدينته وسط عائلته وأتباعه وأهل مدينته إلى أن تأتيه زين ليلاً، بواسطة الجنيات، وتمكث في غرفته ثم تختفي حين يطل الصباح. بعد هذه الحركة يتهيأ مم للسفر إلى جزيرة بوطان ويقطع الطريق الممتدة من المغرب إلى بوطان على ظهر حصانه الأسطوري بوزي روان.

تقع الأحداث التالية، كلها، في جزيرة بوطان، باستثناء مشهد صغير، في آخر الحكاية، وذلك حين يتم نقل عتاد مم وألبسته إلى مدينته ويقوم مساعد مم وصديقه بكلي بإعداد جيش من المغرب للزحف على جزيرة بوطان.

إن المساحة التي تحتلها جزيرة بوطان من الحكاية أكبر بكثير من تلك التي تأخذها مدينة المغرب. ويمكن القول أن جزيرة بوطان

تحتل ثمانين بالمائة من جسد الحكاية، في حين يبقى العشرون الباقي موزعاً بين المغرب وطريق السفر منها وإليها. وتنبغي الإشارة إلى أن النقلات التي يتم القيام بها في أثناء التهيؤ لصد الهجوم القادم من بلاد العجم إنما تتم أيضاً في نطاق جزيرة بوطان ولا تتعداها.

ورغم أن المكان في العمل الحكائي هو عادةً صنيع ذهني، إلا أنه يأخذ حيزاً واقعياً كخلفية له. وتعمل لغة الحكاية وكذلك درجة حضور الروائي في تثبيت أركان المكان وصياغة ملامحه العامة. ويسقط الراوي/ المغني من لدنه صفات مختلفة على المكان و يمنحه وجوهاً متنوعة، بحيث يصعب رصد الأمكنة الحكائية ودراسة ملامحها بشكل نهائي. وهكذا فنحن نجد أنفسنا، في الحكاية، أمام تعيينات كثيرة. فهناك المكان الواقعي والطبيعي والأسطوري والسحري والعجائبي والذهني وغير ذلك.

وترتبط شخصيات الحكاية بالمكان ارتباطاً وثيقاً، ذلك أنه لا يمكن القيام بأي فعل إلا في مكان محدد. وللمكان أهمية كبيرة في تشكيل الأنماط الشخصية وهذا ماسنعاينه في مجرى الحكاية.

الأمير والعاشقة:

في مدينة المغرب لا نلمح أشخاصاً كثيرين. نتعرف في البداية على الأخوة الثلاث، عمر بك وعلي بك وألماز بك، الذين يحكمون المدينة[٤]. وينتاب القلق الإخوة إذ أن السن تقدم بهم دون أن يخلف أياً منهم ولداً من شأنه أن يستلم دفة الحكم من بعدهم. ولكن الخوجا خضر، الشخصية الخيالية، ينقذهم من القلق ويعدهم خيراً.

وهو يطلب إليهم أن يعمدوا إلى تزويج أصغرهم، علي بك، من ابنة أمير القرشيين وعندئذ سوف يمنُّ الله عليهم بولد. ويوصيهم الخوجا خضر، فيما بعد، أن يطلقوا اسم مم على الوليد الجديد.

ويكبر مم حتى يبلغ الخامسة عشرة من عمره[٥] فيصار إلى جعله أميراً (أو ملكاً) على الأكراد في مدينة المغرب.

ويجعل مم من ابن خالته، بكلي، سنداً ومعيناً وصديقاً ويعهد إليه قيادة ١٥٠٠ من الشبان الأقوياء من أبناء نخبة المدينة، وذلك للسهر على خدمته وتنفيذ أوامره.

يصير مم أميراً مع أن الأخوة الثلاث، عمر وعلي وألماز، ما زالوا على قيد الحياة. ولا نعثر على تفسير لهذه الواقعة، كما أننا لا نعرف طريقة انتقال الحكم إليه، هو الصبي المراهق الصغير في السن والتجربة.

مم شخصية أنانية ومتغطرسة، يحب التبجج بنفسه ولا يتورع عن الإسراف في المال ومعاملة رعاياه معاملة فظة وشائنة. وهو يتصرف بطريقة تظهر مقدار حبّه للسلطة وتعلقه بالقوة والبطش. فحين يتم إخراج الحصان الخرافي، بوزي روان، من البحر،يطلب من خمسة وعشرين سراجاً أن يجهِّزوا طاقم سرج ممتاز للحصان وإذا ما قصّروا في مهمتهم فإنه لن يتردد في إعدامهم.

في المدينة تقوم علاقة تسلط وخوف بين مم والأهالي. الرعايا منقادون، ذليلون، مطيعون، ينفذون كل ما يطلب إليهم مم ومم غارق في نرجسيته وماض في غيّه وفظاظته، موكلاً إلى نائبه ومصرّف شؤونه، بكلي، أن يتولّى إدارة أمور المدينة بيد من حديد وعبر قوة الشبان الضاربة.

يتغير المشهد بطارئ خارجي. ويحدث ذلك في الليلة التي تحمل فيها الجنيات زين زيدان، ابنة أمير جزيرة بوطان إلى غرفة مم. فها نحن أمام شخصية جديدة وواقع جديد.

إن مم شاب(أو فتى) فائق الجمال إلا أن زين لا تقل جمالاً عنه، كما أنها لا تقل منزلة عنه، فهي، مثله، سليلة الأمراء. وحين يَتَبجّح كل منهما بمكانته ونفوذه في المجتمع الذي يقيم فيه، يطلب واحدهما إلى الآخر امتحان نفسه بإظهار شخصيته فيطلب إلى أتباعه القدوم والمثول أمامه. وهذا ما يفعله مم حين ينادي على بكلي أن يأتي إليه.

أما زين فتقول أنها ابنة أمير جزيرة بوطان وابنة عم حسن وجكو وقرة تاجدين الذين هم بمثابة أشبال الأسدً، وتقوم إحدى وأربعون جارية على خدمتها.

تتيقن زين من أنها في غرفة مم وليست في غرفتها كما كانت تعتقد. ويتبادل الاثنان، مم وزين، الخواتم ويقرران النوم "مثل أخوين" حتى الصباح حيث سيعقد قرانهما ويتزوجان على سنة الله ورسوله.

إن ظهور زين في هذا المشهد يعد اقتحاماً خارجياً للداخل الحصين لإمارة مم. ذلك أن شخصاً "أجنبياً" خرق الحدود ونفذ إلى قلب إمارته (مملكته). ويعدّ مثل هذا الحدث تجاوزاً غير عادي للمألوف. ولهذا فإن الأمر يحدث ما يشبه الانقلاب، سواء في حياة مم أو في السيرورة الداخلية للإمارة كلها. فما أن تختفي زين حتى يدب الهيجان في نفس مم ويبدأ كيانه يتزلزل. لقد أحدثت زين جرحاً في قلبه وهدّت قوته وصلابته. يقع مم في غرام زين ويسقط أسيراً في مصيدة عشقها. وليس له أن يستعيد توازنه، إلا أن يسعى في استعادة زين التي اختفت مع انبلاج ضوء الصباح.

هكذا يقرر مم السفر إلى بلاد زين، جزيرة بوطان، التي لم يسمع بها من قبل قط.

ولكنه يأخذ هذا القرار لوحده ودون استشارة لأحد. وهو لا يعير انتباهاً لتوسلات أبيه وأعمامه في ألاّ يسافر وأن يمكث فيختارون له أجمل النساء في المغرب كزوجة.

يظهر والد مم وأعمامه ضعفاً ملحوظاً إزاء مم. فهو يمثل الشخصية الآمرة والناهية ولا يقيم اعتباراً للناس جميعاً. إن قوته مستمدة من بنيته الداخلية لا من السلالة الحاكمة. فكأنه هبط من سماء عالية مزوداً بقوة لا يقف أمامها أحد. وهو يشير، في كثير من المواضع، إلى أهله بأسلوب ينم عن الاستهتار والشفقة لا الاحترام والتبجيل.

يقرر مم السفر فيطلب من بكلي تجهيز حصانه الخرافي ولا يتردد في النهل من خزينة الإمارة على قدر مايريد ويشتهي.

إن سفر مم يعد انتقالاً من مكان إلى آخر. وبهذا الانتقال فإن الحكاية أيضاً تنقل بؤرتها المشهدية من واقع إلى واقع آخر. وإذ كنّا تعرفنا على مجرى الحال في مدينة المغرب وأدركنا العلاقات التي تقوم في ما بين حاكمها وأهاليها وكذلك توقفنا عند الشخصيات الحاسمة هناك، فإن الانتقال إلى جزيرة بوطان سوف يأخذنا إلى علاقات و شخصيات جديدة.

يمثل بكو وابنته أول الأشخاص الذين يلتقيهم مم في المكان الجديد. ولعل هذا يشكل إفصاحاً عن المصير البائس الذي

ينتظره، فبكو وابنته يرسمان، منذ البداية، في هيئة شيطانية بشعة وهما يبذلان كل ما في وسعهما لخلق العراقيل في وجه مم. ولا يزودنا الراوي/ المغني بأي خلفية من شأنها أن تفسر أو تشرح الدوافع الشريرة الكائنة عند بكو وابنته. فما الذي يدفعهما إلى خلق العثرات في مسيرة مم ولماذا يعمدان إلى عرقلته والإساءة إليه؟ هل هما مغتاظان من مم لذنب ارتكبه هذا الأخير بحقهم، في مكان وزمان محددين، أم أن تصرفاتهما تعبير عن نزوع داخلي يحثهما على إيذاء الآخرين حتى ولو كانوا أبرياء؟ هل هما يؤلفان شخصيتين واقعيتين، في مجرى الحكاية الواقعي، أم أنهما يشكلان شخصيتين ذهنيتين ليرمزا، بطريقة مباشرة وساذجة، إلى الشر كقوة مضادة لرغبة الحياة؟

الحال أنّ تصرفات بكّو وابنته تفتقد إلى مبرر داخلي ينظّمها، كما أنها تخلو من موجه منطقي يبررها ويقنع الآخرين بأسبابها. ومثل هذا الأمر يجعل منهما شخصيتين ورقيتين من دون كيان روحي ويحولهما إلى نمط ذهني ذي دلالة رمزية وحسب. وسوف يتطور هذا الاستنتاج في سياق التطور الحدثي اللاحق للحكاية.

يتوجه مم إلى بيت الأخوة الثلاثة، حسن وجكو وقره تاجدين، بإشارة من أهل البلد وذلك لقوة جانبهم واستشراء نفوذهم وسطوتهم ومقدرتهم على تلبية رغبات الضيف، أي ضيف، أياً كانت.

من المفترض، منطقياً، أن يحل مم ضيفاً على الأمير أزين، فهو، أولاً، أمير البلاد وينبغي على زائر أجنبي، ولاسيما إذا كان أميراً بدوره مثل مم، أن يزور الأمير قبل أي شخص آخر. وهو، ثانياً، والد زين، معشوقة مم والسبب الذي دفعه إلى زيارة هذه البلاد أصلاً.

ما يقود مم إلى زيارة دار الإخوة الثلاثة هو سطوة هؤلاء ونفوذهم وشدة بأسهم، حسبما يروى له، بحيث يمكن لهم تحقيق ما يصبو إليه. يقول له عجوز صادفه في المدينة:

طالما أن مرادك لا يتحقق إلا بالقتل

فلتذهب إلى بيت حسن، جكو، وقرة تاجدين، الأخوة الثلاثة،

فهم لا يترددون في بذل أرواحهم من أجل ضيوفهم.

وحين يلاحظ مم أن كل الذين صادفهم نصحوه بالالتجاء إلى بيت الأخوة الثلاثة فإنه لا يتردد في اتخاذ قراره.

فمن هم هؤلاء؟

يشير العجوز إلى منزلين، أحدهما كبير ومهيب هو قصر الأمير أزين، وإلى جانبه مسكن متواضع هو بين الأخوة الثلاثة. وهو يبرر هذا التواضع بقوله:

إنهم لا يعيرون انتباهاً للمال والدور والقصور

إن ما يشغل بالهم على الدوام هو القتل وسفك الدماء.

وهكذا نتعرف على أول صفة من صفات هؤلاء: القتل

والتخريب. ويتعمق هذا الملمح أكثر وأكثر في سياق سرد الحكاية. الإخوة الثلاثة لا يتورعون عن القيام بأي عمل شائن بحق الناس إذا ما دعت حاجتهم إلى ذلك. فهم يسرقون وينهبون ويغصبون ويمارسون البطش والظلم ويصادرون حقوق الناس ويستولون على أملاكهم ويزهقون أرواحهم وينتهكون أعراضهم ولا يترددون في خطف فتاة أو امرأة إذا شاءت رغبتهم ذلك. باختصار، إنهم يشكلون عصابة أو حفنة قطاع طرق لا يسقط سيف البغي من أيديهم.

ولكن بالمقابل فإنهم يحرصون حرصاً شديداً على تكريم الضيف وإغاثة الملهوف ومساعدة المحتاج ولا يتهربون من قضاء طلب المحتاج. فإذا ما التجأ أحد إليهم في حاجة فإنهم على استعداد لبذل أرواحهم في سبيل توفير تلك الحاجة. يملك هؤلاء الإخوة، إذن، جانبين متناقضين أشد التناقض: القتل والتخريب والظلم والهمجية من جهة، والوفاء بالعهد وتكريم الضيف وصد المعتدين من جهة أخرى. فكأنهم يختصرون، في أنفسهم، منطوق"المستبد العادل".

وهؤلاء هم أبناء أخ الأمير أزين. (لا نعرف شيئاً عن والدهم، من هو وأين يقيم، وهل هو حي أم ميت؟).

وعلاقتهم بالأمير هي علاقة تنطوي على تناقض أيضاً. فمن

جهـة أولى يمتثلون لأوامر الأمـيـر في حالات رد عـدوان خارجي (محاربة العجم الذين يغزون البلاد) ومن جهة ثانية يفرضون على الأمير مطالبهم ولا يعترفون بأي قانون أميري من شأنه أن يردعهم. والأمير يخشاهم ويتجنب استفزازهم ويغض النظر عن كل فظاعاتهم. إنهم بمثابة دولة داخل دولة إذا ما استعملنا لغة اليوم.

والعلاقة التي تربط الإخوة الثلاثة بعضهم ببعض علاقة بطريركية، إذا صحت التسمية، فالأخ الأكبر، حسن، يشكل الآمر الناهي وهو الذي يصدر القرارات ويعطي التوجيهات ويقود الأخوين الآخرين(٧) ويمتثل هذان لأوامره ولا يتجرآن قط على خرقها أو رفضها حتى ولو تعلق الأمر بأشد القضايا حساسية وخصوصية في حياتهم. ويتجسد ذلك في النقلة التي تظهر إفصاح مم لهم عن حبه لإبنة عمهم زين. فهذه مخطوبة للأخ الأصغر جكو الذي ينتظر عقد قرانه عليها على أحر من الجمر. ومع هذا فإن حسن يجبره على التخلي عن خطيبته لمم وذلك صوناً لتقليدهم في تحقيق رغبات الضيف(٨). إنه يبدي الاستعداد لقتل أخيه من أجل تلبية رغبة مم.

ولا يخلو سلوك زين، عشيقة مم، من تناقض هو الآخر. فهي تحس بالارتباط بجكو، ابن عمها وخطيبها منذ ثلاث سنوات ويوحي تصرفها حياله بأنها تحبه أيما حب. ولكنها من جهة ثانية

تشعر بالانجذاب نحو مم الذي التقته في الليلة العتيدة التي حملتها فيها الجنيات إلى غرفته. وإذا كانت علاقتها بجكو، علاقة منطق وتعقل وتقوم انسجاماً على التقاليد والسنن الجارية والمتوارثة،إذ أنها خطبت له، برضاها، وجرى الإقرار بزواجها منه، فإن تعلقها بمم يمثل انخطافاً قلبياً جرته العاطفة وأهواء العشق.

تبدو زين متمزقة بين قطبين، قطب عالمها الواقعي، المعيوش، من جهة أولى والقطب الذاهب نحو الحلم والخيال من جهة ثانية. فهي إذ لا تمسك نفسها عن الإسراع لرؤية مم، القادم من بلاده البعيدة، والالتقاء به، فإنها، حين يقع بصر جكو عليهما معاً، تشعر بالخجل وتقر في أعماقها بأنها ارتكبت ذنباً كبيراً ومعصية معيبة:

أدركت زين في الحال أن ابن عمها قد رآهما

فوضعت يديها على فمها وقالت: يا لتعاستي لقد صرت سبباً للمشاكل

فهذا خطيبي منذ ثلاث سنوات وقد رأى كل شيء بعينه

إن جكو ليس من صنف الرجال الذين يتقبلون

الإهانة والعيب وقلة الشرف.

وهذا يعني أنها كانت تعلم أن ما تقوم به هو أمر معيب وغير مقبول و يستدعي" الإهانة والعيب وقلة الشرف". ولكنها سوف

تتحرر من هذه المشاعر شيئاً فشيئاً لتحل محلها رغبة متزايدة في الاقتراب من مم والجلوس إليه والانغماس في أجواء الغرام معه.

وبدوره فإن مم يمضي أكثر فأكثر نحو تجاوز السنن وخرق المحاذير فيتبع نوازعه ويلاحق تطلعاته النرجسية ويضرب بالحائط كل محظور. إنه يتخلف عن الركب ويروح خلسة يدخل بيت الحريم في قصر الأمير ليختلي بزين ويطارحها الغرام. وكاد ذلك يتسبب في هلاكه ويحدث فضيحة في المدينة كلها ويشعل فتنة مروعة لا تحمد عواقبها.

يظهر بكو كرادع معنوي لمم. وهو إذا كان يمثل شخصاً خبيثاً وشيطانيا مثلما يصفه الراوي وكذلك الأشخاص الآخرون في الحكاية، فإنه إنما يمثل معادلاً موازناً لسلوكيات مم الرديئة: الغرور والأنانية[٩] ونكران الجميل[١٠] والكذب (كما سنرى).

ولو لم يظهر بكو في طريق مم لربما أوصلته حماقاته إلى اصطدام قاتل مع الأمير أو الإخوة الثلاثة. ذلك أن مم، بالرغم من قدومه للزواج من زين وفقاً للأعراف والسنن، إلا أنه عمد، أكثر من مرة إلى تجاوز هذه الأعراف واتبع نزعته الذاتية غير مكترث لما يمكن أن يجرّه هذا الأمر من نتائج.

قد يعترض واحدنا بالقول أن مم عاشق والعاشق أسير هوى

جارف يدفعه إلى الاقتراب من العشيقة بأي ثمن. فليست هناك قوانين أو حسابات في قاموس العشق. إنه قوة جاذبة لا تعرف المهادنة. ولطالما وقع العشاق ضحايا هذا الانجراف الأعمى.

كان مم أظهر في البداية، لحظة التقائه بزين في غرفته، أنه يحسب حساباً للوقائع والسنن ويستعمل الحصافة والحذر في إتباع قلبه فلا يدع الأهواء تغلبه، وقد رأينا كيف أنه طلب من زين أن يقضيا الليلة، كل في سريره، "مثل أخوين"، بانتظار انبلاج ضوء الصبح حيث يمكن لهما عندئذ أن يعقدا قرانهما ويتزوجا على سنة الله ورسوله. غير أن تصرفات مم الأخيرة تظهره على هيئة أخرى. وهي ليست هيئة أمير يهمه أمر التقاليد والأخلاق والسمعة والشرف، بل هو يبدو كمتهور لا يمنعه شيء من القيام بكل ما يرضي غروره ويشبع أناه الطامعة في أعراض وقيم الآخرين. فهو يستهتر بالأمير أزين ويستخف بهيئته ومقامه (مثلما سبق أن استهتر بمكانة أبيه وعميه وأهله جميعاً)، وهو يشتم الجلاليين ويستحقرهم بالرغم من كل ما يفعلونه من أجله، وكذلك هو يستهزئ بأهالي جزيرة بوطان جميعهم واصفاً إياهم بقلة العقل:

تبدو هذه المدينة وكأنها مدينة المجانين والقاصرين.

ومم يعتبر نفسه فوق الجميع. وهو، في وقت يفعل كل شيء من أجل رغبته في الاقتران بزين، فإنه يعتبر حب جكو لها وتعلقه بها أمراً تافهاً:

قال مم: يا أخي جكو، لماذا تتفوه بهذه الكلمات؟

أمن أجل شيء تافه تتصرف على هذا النحو وتغضب أخويك؟

وهو يخترق محظوراً شديد الخطورة في مجتمع تقليدي، ذكوري، حين يعمد إلى الالتحاق بالنساء الذاهبات إلى النبع ويقف وسطهن ويروح يتغزل بزين أمام مرأى ومسمع الجميع. وهذا الأمر يثير حفيظة أهل الجزيرة ويوقظ فيهم النخوة فيتجمع رجالهم ويحملون سيوفهم يريدون الذهاب إلى مم لوقفه عند حدّه. والحال أن هؤلاء، وفقاً لمنطق التقاليد والأعراف التي يدعي مم الحفاظ عليها، يتصرفون بشكل صحيح وذلك لأنهم يذودون عن شرف زين وسمعة الإمارة وسمعة جزيرة بوطان. غير أن الإخوة الثلاثة، الذين أخذوا على عاتقهم حماية مم، يهرعون فيسبقون الجمع ويردون الناس على أعقابهم.

تبدو الشخصيات في هذه الحركة متناقضة. وكل شخصية تقول شيئاً وتفعل شيئاً آخر. كما أن لكل شخصية مقام ولها مقال مختلف. فمم الأمير و"النبيل" يتصرف كصعلوك طائش والأخوة الثلاثة قطاع الطرق، يتصرفون مثل الأمراء والأشراف، والأمير،

ذو المقام والسلطان يبدو كواحد من الرعاع لا حول له ولا قوة. وفي كل حال فإن الحكاية تعطي صورة عن أهل جزيرة بوطان جميعاً وترسم سلوكهم في ألوان قاتمة. فهم فاسدون، رديئون، طاغون، غدارون، كذابون، منافقون... إلخ

إن مدينتنا هي مدينة الفاسدين

ليس هناك من رجل شريف وصادق.

وفي مناخ كهذا لا يمكن أن تنتهي الأشياء نهايات حسنة. كما أن من الطبيعي أن يظهر شخص مثل بكو، ممتلئاً بالرغبة في إفساد الأشياء وتخريب العلاقات. و ابنته، مثله، تختزن الشر والفتنة والفساد. والغريب أن ابنة بكو، زين، تتحدث عن أبيها بالقول أنه ماكر وشيطان، وهذا أمر ينافي الحس السليم ومنطق الأشياء، إذ لا يعقل أن تتحدث ابنة عن أبيها على هذا النحو، إلا أنها، وسعياً في أطماعها الذاتية ورغبتها في الاقتران بمم، لا تتورع بدورها عن قول، وفعل، أي شيء.

أجواء فاسدة، وأهواء متضاربة، وشخصيات جوفاء، ومشاعر كاذبة، ورغبات قاتلة، وعلاقات مزيفة، وسلوكيات متناقضة، تلك هي اللوحة التي تنتصب أمامنا لواقع الحال في جزيرة بوطان لحظة وصول مم إليها. وفي الصراع الذي جرى على زين، بين الإخوة الثلاثة والأمير أزين، غضب هذا الأخير وقرر تزويج زين

لأي عابر سبيل يأتي ويدفع مهراً يعادل المهر الذي كان دفعه الإخوة الثلاثة. ويعطي هذا الأمر فكرة عن النظرة التي تتم بها معاملة المرأة، حتى ولو كانت من عيار زين، ابنة الأمير. فهي لا تعدو أن تكون بضاعة تباع وتشترى. وهذا الشيء يقوم به الأمير ذاته، فكيف الحال مع العوام والأشقياء؟

ويمكننا، في خطاطة تفصيلية رسم الشخصيات والعلاقات القائمة فيما بينها في جزيرة بوطان على هذا النحو:

الأمير أزين:

ابن الأمير زنكين. هو أمير جزيرة بوطان وحاكمها. إلا أنه يملك شخصية ضعيفة. يخضع لنفوذ الجلاليين (الإخوة الثلاثة حسن، جكو، قرة تاجدين أبناء الأمير الجلالي) ويخاف منهم. كما أن دسائس بكو وحيله تنطلي عليه وهذا دليل على سذاجته وقلة حيلته في تدبير الأمور وتمييز الفاضل من الباطل.

الجلاليون:

هم الإخوة الثلاثة أبناء الأمير جلال (أخو الأمير أزين). ومع هذا فإن لهم من السلطان ما يفوق قوة الأمير أزين نفسه. هم يؤلفون عصابة شرسة تفعل كل ما يحلو لها من دون أي رادع أو خوف.

بكو:

وزير الأمير أزين ومستشاره الخاص. رجل خبيث يصنع الدسائس ويعمل على إفشال مساعي مم للزواج من زين.

زين:

ابنة الأمير أزين وابنة عم الجلاليين، فتاة صامتة، سلبية لا رأي لها. تخضع لأبيها من جهة ولأبناء عمها من جهة أخرى. لكن عشقها لم يعطيها بعض الزخم في الخروج من الطوق المضروب حولها.

ستي:

زوجة حسن، وهي أخت الأمير أزين. امرأة قوية المراس وذكية. إلا أنها تخاف من حسن خوفاً كثيراً وتخضع له بالكامل.

زين:

ابنة بكو، تعادل أبيها في الخبث وحيك الفتن.

ويمكننا الآن إجراء مقارنة أولية بين المدينتين من حيث تواجه الشخصيات وعلاقاتها:

مدينة المغرب:

والد مم   أعمام مم   مم/ بكلي

جزيرة بوطان:

الأمير أزين	الأمير جلال	الأمير تاجدين
زين/ ستي	شم/ سفدين	

حسن/ جكو/ تاجدين

بكو/ ابنته

ويمكن رسم المعادلة التالية للشخصيات من حيث القوة والضعف:

شخصيات قوية:

المغرب	بوطان
مم/ بكلي	حسن/ جكو/ تاجدين

شخصيات ضعيفة:

المغرب	بوطان
والد مم وأعمامه	الأمير أزين

أمّا فيما يتعلق بالواقع الاجتماعي والمعيشي في كل من المكانين فإن الحكاية تعطي صورة تكاد تكون متطابقة من حيث التقسيمات الطبقية والمشارب الاجتماعية والمسالك المعيشية. فالأسرتان الحاكمتان، في المدينتين، تتمتعان بالغنى والجاه والثروة بشكل طائل. ويدور في فلكيهما قدر كبير من الخدم والمرتزقة. و يوجد قسم آخر من التجّار والصنّاع ممن يدّخرون مالاً

وفيراً من جهودهم الذاتية وبقوة صنائعهم وتجارتهم. ثم يتبع ذلك قسم كبير من المتطفلين والمتسلقين والعاطلين عن العمل ممن تتعلق أنظارهم بكل يد.

الإسلام:

يفترض روجيه ليسكو (لا بل يؤكد) في المقدمة التي كتبها للنص الذي سمعه من المغني الجوّال أن الحكاية قديمة تعود إلى فترة ما قبل الإسلام. إلا أنه يمتنع عن إيراد أي دليل من شأنه إثبات ذلك. وفي تقديري أنه ما كان له أن يفلح في ذلك لسبب بسيط وهو أن الحكاية وجدت صياغتها على الشكل الذي نعرفه في الفترة الإسلامية. ولعل ما شجع ليسكو على التفوه بفرضيته وجود الجنيات الثلاثة والخوجا خضر في الحكاية.

والحال أن كل شيء في الحكاية، وقائعها، قالبها الحكائي، وشخصياتها، بما فيها الجنيات والخضر، تستند إلى خلفية إسلامية. فالشخصيات تمتلك أسماء إسلامية بدءاً من مم (وهو تصغير محمد لدى الكرد) ومروراً بالأمراء والإخوة الثلاثة وانتهاء ببكو (تصغير من بكر).

والجن كائنات يقر بوجودها الإسلام ويتحدث عنها القرآن في غير آية، وكذلك الأمر في ما يتعلق بالخضر الذي هو ولي من أولياء المسلمين.

وكذلك فإن الوقائع تصب في هذا المجرى، فالقريشيون، أخوال مم، هم بالطبع مسلمون وينتسبون إلى قريش، قبيلة النبي محمد. وخروج الإخوة الأمراء عمر وعلي وألماز، في عيد الأضحى، وهو عيد إسلامي، حركة تتم في واقع اسلامي. وترد في أكثر من مكان، أقوال على لسان الشخصيات تلمح إلى الإسلام وتشير إلى الدين الإسلامي. ومناخات الحكاية وكذلك ملامحها العامة إسلامية ولو كانت هناك جذور ما قبل إسلامية لكانت تسربت إليها وتغلغلت بين ثنايا النص.

مم العربي:

إن مم (محمد) هو ثمرة زواج أبيه، علي بك، من ابنة أمير القريشيين في المدينة، وهؤلاء مسلمون عرب بالطبع. وينتج عن هذا أن مم، أمير الأكراد، أو ملكهم، هو نصف كردي - نصف عربي. ومم هذا يرتدي اللباس العربي ويعصب رأسه بالعقال العربي:

رفع يديه وسوّى العقال العربي والشال الكسرواني.

في سن الخامسة عشرة (أو الثالثة عشرة، حسب إشارة أخرى) يصير مم أميراً (أو ملكاً) للأكراد، ورغم أن الإمارة تبقى، إسمياً في يد والده وأعمامه، إلا أن مم يظهر إلى الساحة متخطياً الجميع ويحشد حوله قوة حماية شخصية (على غرار ما

هو متبع لدى الحكام المستبدين في الوقت الحاضر) ويجعل من قريبه بكلي، المستبد مثله، نائبه الشخصي ورئيس قوة الشبيبة التي تتولى حماية قصره وتنفيذ المهمات الصعبة والسرية. ويتصرف مم، الأمير، على هواه فلا يستشير أحداً ولا يكترث لرأي الآخرين، وهو يتصرف في الأملاك والثروة كما لو كانت ملكاً خاصاً له. وهو يعامل الناس كعبيد يخدمونه مثلما يشاء ويشتهي.

وحين يقرر مم السفر إلى مدينة الجزيرة فإنه يتخذ قراراه بمفرده ويفرضها على عائلته التي تحاول ردعه عن ذلك دون جدوى. وهو لا يطرح الموضوع على الوزراء أو أهل الحكم كي يدلوا برأيهم في ذلك، باعتبار أن الأمر يتعلق بأمير البلاد، وهذا شأن من الشؤون العامة التي ينبغي أن تتقرر أمام الملأ.

مم الكاذب:

لا يظهر مم تماسكاً في شخصيته وثباتاً في آرائه، بل هو يبدو متقلباً، مزاجياً، لا يتورع عن الكذب وإعطاء الوعود الزائفة والتظاهر بأمر والتصرف على نحو مخالف. فهو يوعد زين، ابنة بكو، بالزواج منها إذا ما تزوج من زين ابنة الأمير. كما أنه لا يتردد في الكذب على حسن، صديقه الوفي، والزعم بأنه مريض لا يستطيع الذهاب إلى المعركة وذلك من أجل أن يتخلف عن الجمع ويستفرد بزين. وحين يؤكد له حسن أن ليس هناك إمارات

مرض من شأنها أن تقنع الأمير أزين فإن مم يلجأ إلى إحداث جرح بليغ في رجله، بسيفه اللاهوري، فيسقط في يد حسن.

وفي ما بعد يخبر مم الأمير أزين أن السيف سقط من يده وجرحه، فيعفيه الأمير من الذهاب إلى المعركة ويطلب إليه البقاء في المدينة. ولكن عندما يعود الجميع من المعركة يعلم الأمير أزين بوجود مم في دار الحريم، في غرفة زين، وهو يعاتبه على ذلك عتاباً مراً وصادقاً:

يا مم، لا تمكن الثقة في الجهلاء والغرباء
لقد قلتَ لي أنك مصاب بجرح وصدقتك
وطلبتُ منك أن تذهب إلى بيت حسن
ولكنك بدلاً من ذلك قصدتَ القصر وذهبتَ إلى جناح الحريم.

إلا أن مم يلجأ إلى الكذب مرة ثانية. بل إنه يتهم الأمير بالجهل والقصور. ثم يزعم أنه سأل أهل الجزيرة عن حكيم أو طبيب يشفي جرحه فدلوه إلى قصر الأمير وهو جاء إلى القصر كي يعرض نفسه على الطبيب إلا أنه أخطأ الطريق فذهب في اتجاه بيت الحريم. والكذبة صارخة. فلو كان الأمر على هذا النحو لكان ترتب عليه أن يترك بيت الحريم فور اكتشافه أنه أضل الطريق وذهب إلى الاتجاه الخطأ إذ ما الذي استبقاه هناك؟

ويستمر مم في الكذب مخبأ زين تحت عباءته ويجادل الأمير ويتهيأ لمنازلته. ويلاحظ القارئ، بلا شك، مبالغات الراوي في

وصف استعدادات مم للقتال رغم الجرح الخطير الذي يعاني منه. كذلك فإن الأمر يتعلق بمبالغة فجّة إذ ينهض مم لمبارزة الأمير حاملاً السيف، رغم أن زين تحت عباءته.

مم الظالم يتذكر:

حين يقع مم بين يدي بكو، يعد خسارته لعبة الشطرنج، ويلقى به في الزنزانة فإنه يغرق في التفكير ويسترجع أيامه حين كان يلحق الظلم والأذى بالآخرين ويرى إلى ما صار إليه حاله كما لو كان عقوبة إلهية:

حين كنتُ ألقي بالناس في غياهب السجن
لم أكن أعرف أنني سأصادف الشيء نفسه.

ثم سرعان ما يدب الإيمان في قلبه ويتحول إلى مؤمن ورع يؤدي فرائض الدين ويتذكر الله ومع هذا فإنه لا يتردد في التبجح والغرور حتى وهو في الأسر:

إن الذي يجبن أمام مصاعب العشق ليس شخصاً شجاعاً
إن الرجال وهبوا الحياة كي يموتوا ونصيب الخروف الذكر هو سكين الذبح.

هو يقول هذا بالرغم من أن وقوعه في الأسر لم يتم في مبارزة قتالية بل نتيجة لعبة الشطرنج مع بكو. ثم كيف يتسنى له قول ذلك وهو الذي كان أنكر على جكو حبه لزين وغيرته عليها؟

مم ناكر الجميل:

إن تحولاً يطرأ على مم. تتغير أفكاره ورغباته ويتحول من عاشق ملهوف إلى راغب في الموت. إنه يستقيل من العيش ويترك كل ما كان ليصبو إليه. تغلبه رغبة جارفة في الانتحار. فهو يرى في منامه أن الرمانة التي تحملها زين له مسمومة وفي وسعه، إذن، أن يتجنب تناولها وأن يبعث زين إلى حسن وأخويه ليأتوا ويخلّصوه ويصير الطريق مفتوحاً بالكامل أمام زواجه من زين. إلا أنه يتخلى عن كل شيء ويرضخ للحلم. لقد أدار ظهره للعشق والحياة والناس. بل إنه صار يكره من كان يساعده ويرفض أن يقبل منة منهم.

هي رغبة صريحة وقاطعة في الموت. ويمكن أن نقول هنا، ودون أي خشية من المبالغة، في أن مم يموت منتحراً وأنه هو، وليس بكو، قاتل نفسه. وربما كان ذلك نابعاً من نزعة داخلية في الانتقام من نفسه، على ما اقترفت يداه من أعمال سيئة وما بدرت منه من إساءات وأكاذيب.

إن موت مم هو نهاية ظالم، وليس، كما ينظر إليه عادة، فجيعة حلت بشخص بريء.

بكو.. الشيطان:

قبل أن يدخل مم مدينة الجزيرة يقابل الخوجا خضر الذي يحذره من زين، "ابنة بكو عوان" التي سوف تحاول خداعه والإيحاء له بأنها زين زيدان، ابنة الأمير أزين. ولكنه لا يقول شيئاً عن بكو نفسه. ومع هذا فحين يلتقي مم بزين، ابنة بكو، فإنه يخاطبها بالقول:

أنا أعرف أنك ابنة بكو

أبوك فاسد وشيطان.

فمن أين يعرف مم أنّ بكو فاسد وشرير؟ الحال أن مم يملك موقفاً مسبقاً من بكو. وذاك هو حال راوي الحكاية أيضاً. فعند أول إشارة إلى بكو يتم وصفه بالنعوت السيئة، بل إن اسمه يقترن دوماً باسم الشيطان فيشار إليه بالقول بكو الشيطان. ومثل هذا الأمر يخلق الحيرة عند القارئ. إذ لا يعرف السبب الذي يتم الاستناد إليه لتبشيع صورة بكو على هذا النحو. فما هي الأعمال المنفرة التي قام بها من قبل، وما هو الذنب الذي اقترفه حتى يتم تأطيره على هذا النحو السلبي؟ لا تعطي الحكاية تفسيراً لهذا، بل هي "تقرر" منذ البداية أن بكو سيء وكفى.

ثم أننا نفاجأ، في وقت متأخر من السرد، أن بكو هو مستشار أمراء بوطان ووزيرهم. فكيف يلجأ أمراء بوطان إلى رجل

"شيطان" كي يكون وزيرهم؟ ثم إذا كان بكو على هذا القدر من السوء والنذالة، بحيث يشير إليه الجميع، بمن في ذلك ابنته، بوصفه شيطاناً ماكراً فلماذا لا يعمد الناس إلى إخبار الأمير بذلك. بل كيف لا يصل الأمير بنفسه إلى اكتشاف هذا الأمر؟
ومع هذا فإنّ ما يظهر في الحكاية، بعيداً عن أقوال الناس، هو أن بكو يظهر الإخلاص للأمير ويسهر على رعاية مصالحه وهو، إذ يحاول إبعاد مم عن الساحة، فليقينه من أن مم يمكن أن يسبب الأذى لسمعة الأمير ويهدد أمنه، ولاسيما أنه دخل فوراً في نطاق الجلاليين، الإخوة الثلاثة، الذين يحسب لهم الأمير ألف حساب ويخشاهم ويتوقع السوء منهم في كل لحظة.

والخطة التي وضعها بكو للأمير من أجل الإيقاع بمم، أي لعبة الشطرنج، تمت بموافقة الأمير نفسه مثلها مثل الخطط السابقة. إن بكو لم يقم بشيء لوحده وبشكل غادر، بل تمّ كل شئ نتيجة مشاورة مفتوحة بين بكو والأمير. أكثر من ذلك أنه، أي بكو، حين رأى أن المشادة بين الأمير ومم قد تتحول إلى نزاع دموي دخل بينهما وسعى إلى تفريقهما وتهدئة خواطرهما.

والحال أنه لولا صدفة ظهور زين في النافذة المقابلة لمم أثناء لعبة الشطرنج، لكان مم تغلب على الأمير ولما حدثت الفجيعة اللاحقة. لقد ظهرت زين في النافذة بشكل عفوي وخطر لبكو، من ثم، أن يستغل هذا الظرف لصالح أميره. ولايغيب عن بالنا

أن مم نفسه ساعد بكو في ربطه بالشعرات السحرية من بوزي روان. ولولا ذلك ما كان أفلح في إيداع مم السجن.

وقد سبق ورأينا كيف أن مم يتمتع بقدرات خارقة تساعده في الإتيان بالمعجزات، مثلما ظهر أثناء إخراجه لابن حسن من وسط لهيب النار. فلماذا لم يستعمل هذه القدرات للخروج من السجن، وهل الخروج من السجن أصعب من الخروج من بين سعير النار؟

والواقع أن مم يرى في منامه عمر بك شيخ القريشيين الذي يخبره بأن أجله بات محتوماً. فليس لبكو إذن يد في ذلك. إن الذي يقتل مم هو القدر وليس بكو سوى وسيلة في تحقيق ذلك. و إلا فقد كان في وسع مم الخلاص لو شاء. وأضعف الأيمان في ذلك هو أن يمتنع عن تناول الرمانة طالما أنه يعرف أن زين، ابنة بكو، قد وضعت السم فيها.

حين يموت مم وتثور ثائرة الجلاليين ينتاب الأمير خوف عظيم ويتوقع أن ينقض عليه هؤلاء فيمزقونه إرباً. وهو، تفادياً لمصير كهذا، يلقي باللوم على كاهل بكو.

فأي أمير هو هذا الذي يخدعه شخص مثل بكو الذي يردد كل الناس على الملأ أنه خبيث وماكر؟

ثم أليس الأمير حاكما للبلاد، فلماذا لا يجلب بكو إلى المحاكمة ويستجوبه بدلاً من أن يعلن عن فدية لمن يقتله كما لو كان الأمر يتعلق بعشيرة أو عصابة؟

بكلي، ميراث الفظاعة:

كان بكلي، منذ البداية، الساعد الأيمن لم ومساعده الشخصي وصديقه المقرب والحميم.وهو تمتع بالصفات نفسها التي عند مم: الأنانية والقسوة وحب السيطرة وشهوة التحكم في الآخرين، يضاف إلى ذلك، الجمال الجسماني، شأنه في ذلك أيضاً، شأن مم.

يمكننا القول، والحال هذا، أن بكلي هو صورة مم. ففيه كان مم يرى نفسه، كما أن بكلي، كان يجد في مم مثاله وصورته.

ولم يتردد بكلي لحظة في تنفيذ أوامر مم وتحقيق صبواته سواء تعلق بجلب الخدم أو حمايته من الأخطار أو توفير الراحة والهدوء له.

لم يرافق بكلي مم في رحلته إلى جزيرة بوطان. ربما لأنه شغل مكانه الشاغر. ففي غياب مم يشكل بكلي النائب الكامل الأوصاف. ولكن ماذا يفعل بكلي إذا ما مات مم؟ بطبيعة الحال سوف يسعى إلى ربط الخيط المنقطع وملء الفراغ ومواصلة مهام مم. إن بكلي يشكل استمراراً لم. لهذا فإن أول عمل يقوم به هو الاستبداد والقمع أي الاستمرار في الأعمال التي كان مم يأتيها. إنه لكي ينتقم لمم يجهز جيشاً ويهاجم جزيرة بوطان ويعيث فيها خراباً.

ولكن أهالي جزيرة بوطان أبرياء. إن أياً منهم لم يسيء إلى مم بشيء (إذا استثنينا بكو وابنته، والأمير أزين بشكل غير مباشر). فممن ينتقم بكلي؟ ولماذا يمارس مثل هذه الوحشية إزاء ناس استقبلوا مم ورحبوا به وفرحوا لرؤيته وسعدوا بمجالسته وسعوا في خدمته؟ الأرجح أن الأمر يتعلق بنزوع داخلي مدمر ورثه بكلي من صديقه.

لقد كان مم نموذجاً يحاول بكلي الاحتذاء به. كان يخبأ في نفسه رغبة جارفة في السيطرة والتملك والاعتداء.

لا يفعل بكلي سوى إكمال ما بدأه مم. إنه وريث الفظاعة والقسوة.

الهوامش:

١- يقول البعض أن مدينة المغرب تقع على ساحل خليج الإسكندرية، ولكن من دون تعيين هذا الخليج". روجيه ليسكو. مقدمة ممي آلان.

٢- يقول مم:

المدينة التي تتحدث عنها، مدبنة جزيرة بوطان

لم أسمع بها قط ولم أشاهدها البتة.

٣- كان الراوي أعطى الوصف ذاته في مقدمة الحكاية ولكنه أضاف أن "لكل ولاية ٣٦٦ مديرية".

وهذه إضافة غير مناسبة من المغني ذلك أن المديرية مصطلح حديث لم يكن معروفاً في زمن انبثاق الحكاية.

٤- لا تخبرنا الحكاية شيئاً عن المكانة السياسية والإدارية لمدينة المغرب. فهل هي مجرد مدينة، مثلما يوحي اسمها ، أم أنها ولاية أم بلد؟ عليه فلسنا نعرف ما إذا كان هؤلاء الأخوة يديرون شؤون مدينة صغيرة أم أنهم حكام في بلد أوسع.

٥- ولكن في موضع آخر من الحكاية يقال ثلاثة عشرة عاماً. يقول مم:
يا ربي، أنا أبلغ من العمر ثلاثة عشر عاماً...

٦- هم يتصرفون بالفعل على هذا النحو، فيجبون الضرائب من الناس ويوزعونها في ما بينهم:
مرة في كل عام نجبي المال من أهل الجزيرة
ونقتسمها بالقسطاس في ما بيننا.

٧- يقول حسن: أنا أخوكم الأكبر، بمثابة أبيكم.

٨- يشكل هذا الأمر، في الواقع، سلوكاً غريباً من جانب الإخوة الذين طالما أظهروا حرصهم على الأعراض والتقاليد. ففي مجتمع محافظ، كمجتمع جزيرة بوطان الرعوي، الإسلامي، من الصعب تخيل امرءٍ يتخلى عن عرضه (وما يعتبره شرفه) لغريب بمثل هذه السهولة.

٩- إنه يترك نفسه تطمع في فتاة مخطوبة لغيره بعد أن عرف أنّ جكو يحب زين وهي تحبه.

١٠- رغم أن الجلاليين، الإخوة، هم مضيفوه ويقومون بفعل المستحيل لتحقيق رغباته فإنه لا يتردد في شتمهم ونعتهم بالسرقة. انظر ص١٠٧ من حكاية ممي آلان.



٢

مم وزين: الأصل والصورة

مم وزين ليست حكاية شعبية بالمعنى المألوف، بل هي قصة شعرية وضعها نظماً أحمدي خاني (١٦٥١- ١٧٠٧م). غير أنه صاغ قصته هذه استناداً إلى الحكاية الشعبية المعروفة ممي آلان، أي أنه أخذ الحكاية وأسقط على النص الشعبي أفكاره وتصوراته الدينية والقومية، بحيث يمكن القول أن الحكاية كانت ذريعة لقول تلك التصورات والأفكار وحسب.

وضع خاني الحكاية منظومة في ٢٦٥٦ بيت على هذا الشكل:

من البيت[١] إلى البيت [٣٦٠]، مقدمة عامة تلخص أفكار المؤلف في قضايا الدين والقومية، ولا علاقة لها بالحكاية.

من البيت [٣٦١] إلى [٢٤٣١]، الحكاية وتشعباتها وتتخلل ذلك إستفاضات كلامية لا علاقة لها بالحكاية أيضاً.

من البيت [٢٤٥٤] إلى [٢٦٥٦]، أي آخر النص، عودة إلى

أفكاره في قضايا عامة لا علاقة لها بالحكاية.

لا يصعب على أي كان ملاحظة الحقيقة البسيطة القائلة أن حكاية مم وزين هي نفسها حكاية ممي آلان ولكن بعد أن تصرف بها الشاعر تصرفاً طفيفاً فحذف أشياءً وأضاف أشياء أخرى وذلك لكي تتلاءم مع الخاصة.

وكما هو واضح فقد أزال الشاعر من الحكاية كل ما من شأنه أن يتناقض مع نظرته الدينية (تبعاً لتصوره الخاص عن الدين)، ثم أسبغ عليها من لدنه ثوباً عقيدياً لتبدو الحكاية وكأنها من صنيعه وثمرة من ثمار أفكاره.

وهو أجرى تبديلات على بعض الشخصيات فغيّر أصولها وعلائقها، كما أنه لجأ إلى إجراء تغييرات في الفضاء المكاني للحكاية فحصرها في بقعة واحدة هي جزيرة بوطان فقط، ومن ثم شدَّ أوصال بعض الوقائع لتبدو أقرب منالاً إلى منظوره.

ومع هذا فقد بقي الجسم الأساسي للحكاية وكذلك الشخصيات والأمكنة والحركات من دون تغيير تقريباً.

والسيرورة النصية واحدة في المتنين، إذ أن البؤرة الحكائية تتركز على المصير التراجيدي لمم وعشيقته زين وفشلهما في الوصال والتلاقي وموت الاثنين غمّاً وحسرةً. كذلك تمضي الإشارة في اتجاه الطبيعة الشريرة لبكو ودوره في تحريض الأمير زين الدين على مم. ويتصف تاجدين بالشجاعة والإقدام في كلتا

الحكايتين ويبذل الكثير من الجهد لإنقاذ مم من مآزقه. ولهذا فإن معظم ما قلناه بصدد ممي آلان ينسحب، بهذا القدر أو ذاك، على "مم وزين". إلا أننا سنعمد إلى التوقف عند الإقحامات التي أضافها الشاعر للنص الأصلي والإطار الذي شيده للحكاية، فضلاً عن المنظور الجديد التي صارت الشخصيات والحوادث تتحول في داخله.

سأحاول، مثلما فعلت مع ممي آلان، التوقف عند الشخصيات الأساسية للتمعن في حركاتها ومحاولة استقطاع خلاصة استثنائية منها، ومن ثم أحيط بالوقائع لقراءة مجرياتها.

أمير كردي من نسل... عربي:

تفتتح الحكاية بالحديث عن الأمير زين الدين فيستفيض الشاعر في رسم ملامحه ووصف محاسنه وما يتمتع به من شهامة وحكمة ورجاحة عقل وقوة وأبهة وجاه وسلطان وغنى، فضلاً عن الأخلاق الرفيعة والتدبير السليم في الدين والدولة والناس.

هذا الأمير الذي تقع إمارته في جزيرة بوطان ويأتمر بأمره الأكراد هو من نسل عربي يمتد إلى خالد بن الوليد. وتخضع له الأجناس والملل:

أجناس ملل مطيع ومنقاد

نسلا وي عرب أمير أكراد

. تـخت وي جــــــزيـر وبـخت

مـــســعـــود

طالع قـوي ومـقـام مـحـمـود

آبـا ء عـظـام وجـــــــد والـد

منســوب ومـسلسل د خـالد

هو يتجاوز بسخائه حاتم الطائي ويتفوق بشجاعته على رستم، البطل الأسطوري الإيراني الشهـير، وهو ذو عـقل وفن ومعـرفـة وإقدام وهيبة:

مـحـتـاج سـخاوتا وي حـاتم

مـغلوب شـجـاعـتـا وي رسـتم

عـقل وهنر وسـخـا ومـيـدان

ضـبط ونسـق ونظام وديوان

(لنلاحظ الغلبة العربية الكاملة للتراكيب والتعابير والكلمات، وسوف سنتحدث عن ذلك لاحقاً).

هكذا فنحـن أمـام صـورة نقـيـة وسـاطعـة لأمـيـر يعـد مـثـالاً في الكمـال. غيـر أن هذه الصـورة سوف تبـهت ومن ثم تخـتفي لتـحل محلها صورة أخرى تناقضها تماماً وذلك كلما تقدمت الحكاية إلى الأمـام وأخـذ السـرد يدخل في تشـعـبـات بعـيـدة عن هذا الافـتـتـاح الأميري الطنان.

فالأمير نفسه سوف يعترف، بعد حين، بأنه من صنف الناس الظالمين الذين لا يتورعون عن إتيان الجور والفساد وأكل الحرام.

ثم أنه يعمد إلى تعيين بكو وزيراً (أو بواباً) له رغم معرفته بأن هذا الأخير فاسد وشرير ويبرر ذلك بالقول أن الله تعالى نفسه خلق الشياطين والفاسدين. وهو يبلغ من الطغيان والبطش حداً يأمر معه أهالي بوطان جميعاً بالخروج معه إلى الصيد فمن يتخلف مصيره الموت في القيود والأغلال.

وفي ما بعد، وحين يكتشف هذا الأمير عشق مم لزين فإنه يخضع لأكاذيب بكو وأغراضه الشريرة ويمارس ظلماً فظيعاً بحق كلٍ من مم وزين. بل أن بكو يروح يضع له الخطط والأحابيل للقضاء على مم وتسميم تاجدين، رغم أن الأمير كان يحب هذين الشابين حباً كبيراً ويقدر تفانيهما في خدمته. وفي نهاية الحكاية، حين يرى الأمير بأم عينيه نهاية العاشقين فإنه يعترف بأنه ظلمهما وأنه خضع لتأثيرات بكو. ومثل هذا يناقض صورته البراقة الأولى وتضفي عليه سمات الضعف والتردد وقلة العقل والتدبير والافتقار إلى الحكمة والرصانة وتظهره في مظهر رجل مرتبك قليل الحيلة ضعيف الشخصية بحيث يستطيع رجل مخادع مثل بكو أن يتلاعب به ويوجهه كيفما شاء.

زين وستي:

هما أختا الأمير. ويتركز وصف الشاعر على جمالهما الجسماني الباهر، بحيث أن كل من يراهما يقع على الفور صريعاً لعشقهما. ويستغرق الشاعر في وصف جمالهما على مدى خمسين بيتاً، من [٣٩٠] إلى [٤٤٠] وذلك كمجرد مفتتح للتعريف بهما. ثم يستمر، في ثنايا الحكاية، في سرد ذلك بشكل مبالغ فيه إلى حد يتجاوز المألوف.

تتزوج ستي من تاجدين. و تبقى زين تعشق مم إلى أن تقضي نحبها في ذلك.

تاجدين ومم:

تجمع بين الاثنين صداقة حميمة. وتاجدين، ابن وزير الديوان، هو "بطل زمانه" وهو ابن شخص يسمى اسكندر يطلق عليه العرب اسم غضنفر (هل نفهم من هذا أنه، هو الآخر، من أصل عربي؟)، وله أخوان هما عارف وجكو، شجاعان مثل "صقرين فتّاكين".

أما مم، فهو ابن كاتب الديوان، وهو الذي اصطفاه تاجدين "أخاً" لا بل "قنديلاً" ينير الظلام. وكان حبهما لبعضهما بعضاً حميماً يعادل حب "قيس وليلى" و "وامق وعذرا".

وتاجدين يتزوج من ستي ويعيش حياة طبيعية، في حين يتعذب مم من أجل زين ويموت صريع عشقها.

بكو:

هو نفس الشخص الشرير والخبيث الذي عرفناه في حكاية ممي آلان. إنه مستشار الأمير أو وزيره. وهو يضع الخطط من أجل تأليب الأمير على مم وإفساد علاقة العشق القائمة بين مم وزين. يقتله تاجدين في النهاية.

الحيزبون:

هكذا يسمي الشاعر العجوز التي تبذل كل ما في وسعها من أجل التقريب بين قلوب كل من مم وزين وتاجدين وستي وتعمل جاهدة من أجل تذليل العقبات في طريق التقائِهم.

الإسلام:

تخضع معالجة الكاتب للحكاية لرؤية إسلامية واضحة. وهو ينطلق من مقدمات دينية وتأملات لاهوتية ويمضي ليلف الحكاية بقماش إسلامي لا يفك يضغط على جسد الحكاية حتى اللحظة الأخيرة.

ويبدأ النص بالبسملة والتسبيح بالله ومدح النبي محمد ثم يتناول مسألة العشق الإلهي وتجلّي الجمال الإلهي في مخلوقاته

الجميلة. كل هذا قبل أن يبادر إلى نشر جوانب من آرائه في شؤون الدين والدنيا والانتماء القومي بين ثنايا النص.

ويفصح الكاتب عن إيمانه العميق بالإسلام ونظرته العقيدية للدين, هو يبدو متمتعاً بثقافة واسعة في التراث الإسلامي (بشقيه العربي والفارسي) وذا إلمام بالفلسفات اللاهوتية والمدارس والتيارات والمذاهب، بدءاً من المذهب السني، الذي يتبناه ويذود عنه، وصولاً إلى مدارس التصوف بعديد جوانبه. وفي هذا فإنه يبدو غيوراً على الدين المحمدي شديد التمسك به حريصاً على إعلاء شأنه وإغداق أفضل الصفات وأحسنها عليه.

الجمال الجسماني:

يحتل التصوير الحسي للجسم الجميل مساحات واسعة من نص مم وزين، ولا يتردد الشاعر لحظة واحدة في إظهار شغفه بجمال الجسد وتعلقه به وذلك من منظور أن الله جميل يحب الجمال. وهو يعد مثل هذا الجمال نافذة للروح وصفاء النفس. والحال أن جذور الحكاية ومناكبها هي الجمال وحسب. فالذي شدَّ أبطال الحكاية بعضهم إلى بعض هو الجمال الباهر الذي يتمتع به كل واحد منهم (ستي، زين، تاجدين، مم). وهؤلاء، ما إن تلتقي عيونهم، حتى يقع العشق في قلوبهم وذلك قبل أن ينطق أي واحد منهم بكلمة واحدة. فالذي ينطق، ويبهر ويسحر ويصرع، هو

الوجه الجميل قبل أي شيء آخر. إن الافتتان بالجسم الجميل والانجذاب إليه هو الذي يوقع بالكل في مصيدة العشق.

والصبايا والصبيان والولدان والفتيات والحور والغلمان يملأون الفضاء المكاني للحكاية ويتوزعون في كل زاوية: في الجزيرة عموماً وفي قصور الأمير خصوصاً.

والحال أن التراث العرفاني الإسلامي، وخصوصاً في التجليات الصوفية، ذات المنبت الإيراني، زاخر بحالات العشق الجسدي وأحواله وذلك من خلل الربط بالتسامي الألوهي.

وقد أولت المنابت الصوفية العشق، بمظاهره المختلفة، اهتماماً كبيراً وعرفته بالإفراط في المحبة، كما اعتبرته مصدر كل حياة وطاقة وكل حركة. ويعتبر الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي العشق "مصدراً للوجود". وهو يرى الحقيقة.

"المحمدية" تجسيداً للكمال الحقيقي أو الحقيقة الكاملة في الوجود، حيث يعد النبي محمد مثالاً للإنسان الكامل منذ الأزل ويشار بذلك إلى الحديث القدسي: كنت نبياً وآدم بين الماء والطين".

وفي الفلسفة المشائية يشار إلى محمد بـ "العقل الأول" أما في فلسفة الإشراق فإنه "النور الأول" وذلك رجوعاً إلى الحديث: أول ما خلق الله نوري. وكحصيلة لذلك فهو تجسيد للجمال الإلهي.

وكل تطلع إلى الجمال، أنى تجسد، يعد نزوعاً محموداً وسعياً موفوراً. فالجمال الإلهي، الذي نزل من العلى، تدثر بمخلوقه الأرضي وانقمش في كائناته الجميلة. ويمكن تلمسه والنهل منه والتلذذ به في كل وجه حسن وقوام جميل.

ويزخر الشعر العرفاني (وغير العرفاني، طبعاً) بالإشارات الصريحة إلى الجسد الجميل والوجه المليح. وتعقد أواصر هذه الإشارات بالأحاديث النبوية والروايات السنية عن الينبوع الإلهي للجمال:

- إن الله جميل ويحب الجمال.
- أتاني ربي عزّ وجل في أحسن صورة.

ويسند المتصوفة، الذاهبون في أثر العشق الجسدي والمظاهر الجميلة، نزوعهم هذا إلى أن الجمال الحسي الآني هو مفتاح عبور إلى الجمال المعنوي المطلق. ويقال أن التعلق بالجمال (زيبا برستي بالفارسية) بدأ يتجذر بدءاً من القرن الثاني الهجري فكان عابدو الجمال، حين يلمحون شخصاً جميلاً يسجدون ويصيحون صلى الله عليه وعلى كل مليح. وبلغ الأمر حد الإفراط فدخل في باب الجنون العشقي وصار العابد من طالبي الجمال يكابد ويتعذب ويخوض في المشقات وصولاً إلى المحبوب. وينقلون عن الرسول في هذا الباب قوله أن "من عشق فعف وكتم فمات مات شهيداً".

ولطالما توقف المتصوفة عند حالات العشق التي صادف فيها المحبون الصعوبات وانتهت أحوالهم بالموت غماً أو الجنون كمداً.

وليس صعباً على قارئ مم وزين أن يلاحظ التأثير الكبير الذي مارسه التراث العشقي الصوفي عند الفرس على أحمدي خاني.

وتتناثر بين طيات النص أبيات كثيرة تلمح إلى قصص العشاق وأحوالهم أو تشير إلى العارفين الذين وقفوا عند تلك القصص. ويحتل العشق، وفلسفته، مساحة كبيرة في نص مم وزين. وبين الحين والآخر يوقف الكاتب (الراوي) سلسلة الحكاية ليتطرق إلى العشق ومراحله وطبقاته وأحواله ومآله. وهو يتغنى بالجمال الجسماني عند أبطال الحكاية ويتوقف عند ملاحة وجوههم ورشاقة أجسادهم ورهافة قاماتهم وحلاوة عيونهم وطلاوة خدودهم. وهو لا يتردد في المقاربة بين القوام الجسدي والمألوفات الحسنة عند المسلمين من كعبة وطواف وعمرة:

خال ونقط وبياض وحمرة

بيت وحجر وطواف وعمرة

ويمكن القول أن النص سيرة متواصلة في الكشف عن الجمال بوصفه كنزاً. غير أن الشاعر في كل هذا لا يأتي جديداً. بل هو يكرر ما سبق فقيل فيه. وسواء تعلق الأمر بمفهومة العشق

كمنظومة حياتية أم بالتشخيصات العيانية فإن الشاعر بالتعبير الكتابي عنه إنما يقتفي أثر الشعراء الفرس ويقلّد رواحهم.

وإذا أضفنا إلى ذلك واقع أنه يأخذ التعابير والجمل والعبارات وصنوف البلاغة ومدارج البيان والبديع، كاملة غير منقوصة، من ترسانة اللغة العربية (وكذلك الفارسية) أمكن القول أن الشاعر يبيع بضاعة الناس للكرد فلا يفتح باباً جديداً، ولا يقارب مفهومات نادرة ولا يأتي صنيعاً مبتكراً غير مسبوق.

الحب المثلي (أو الجنسية المثلية):

استعمل هنا هذا التعبير الذي شاع مؤخراً في الكتابات العربية، كترجمة للكلمة الإنكليزية أوالفرنسية بمعنى النزوع الجنسي أو الجنسانية. وتشير المفردة إلى حالات الحب أو الجنس التي تقوم بين أفراد من جنس واحد (حب الذكور للذكور و/أو الإناث للإناث). ومن اليسير بمكان أن يلمس القارئ تمظهرات هذه الحالة في نص مم زين. منذ البداية لا يتردد الشاعر في إيلاء اهتمام كبير بالعلاقة "الحميمة" بين شابين، أو فتاتين، كما أنه لا يبخل في الإحاطة بالمشهد الجسدي الذكوري وإبداء الإعجاب به ووصفه وصفاً حسياً لا يخفي النزوع المثلي الجنسي أي إخفاء. وتتكرر في النص الإشارات إلى الغلمان والولدان والمردان والصبيان ممن يتوفرون على قدر كبير من الحسن والجمال:

أتراب وكــواعب دعــذرا

مــردان ومــراهق دزيبــا

مـردان ومـراهق ومــجـرد

لاوى وكو خط وكي زمرد

وتتم الإشارة إلى جمال هؤلاء من منظور حسيّ وانطلاقاً من نظرة رجل (الشاعر أو الراوي) ويوضع في سياق الانجذاب إلى الجمال بوصفه عنصر نشوة. وفي هذا أيضاً يقتفي الشاعر أثر الشعراء والعارفين الفرس. فلقد اعتبر هؤلاء عشق الجمال قيمة خالصة بحد ذاته من دون اعتبار لجنس المعشوق. فالجمال يُعشق سواء تجلى ذلك في الذكر أم في الأنثى. وذهب بعض من هؤلاء شوطاً أبعد حين رأوا في الذكر الجميل (الصبي، اليافع، الأمرد) تمثيلاً أصفى وأكثر بهاءً للجمال المطلق وذلك من مقولة أنّ العشق حين يذهب إلى الصبي إنما يكون نقياً وخالصاً من الاعتبارات التي ليست لها علاقة برابطة الوله والانجذاب. ويتوقف الشعراء والعارفون الفرس الكبار (حافظ، سعدي، العطار، الرومي، فرخي يزدي، أوحدي مراغي...إلخ)، عند هذا الحقل من العشق وقوفاً مطولاً.

بل إن فيلسوف الفرس الكبير الملا صدر المتألهين الشيرازي وضع بحثاً مطولاً في عشق "اليافعين والفتيان والمليحين" (ظريفان ونوجوانان وخر رويان). وينبع هذا الأمر من واقع أن

العشق لا هوية له ولا جنس وأن الجميل جذاب أياً كان. ففي العشق تطمس الحدود ولا يبقى سوى العاشق والمعشوق. وليس هناك فرق بين الذكر والأنثى ولا بين المسجد والحانة ولا بين الكنيسة والمعبد.[١]

والحال أن المخاطب في الشعر الفارسي كان على الدوام (أو في الغالب) مذكراً وتتم الإشارة إليه بأسماء عديدة: بجه، بسر[٢]، غلام، خوبرو... إلخ.

وتحتوي كتابات المتصوفة على قصص عشق حميمة جمعت ذكوراً (عشق المتصوف أو الأمير أو الوزير للغلمان). ولعل أشهر هذه القصص هي تلك التي تحكي عشق السلطان محمد الغزنوي للغلام التركي إياز قويماق[٣]. والعشق الجنوني الذي ربط مولانا جلال الدين الرومي بمعلمه الأكبر شمس تبريزي غني عن الذكر حتى أنه سمّى ديوانه الكبير "كليات شمس". ويشتهر حافظ الشيرازي بغزلياته العديدة بالغلمان ولاسيما إشاراته المتكررة لذلك "التركي الشيرازي" الذي خلب لبه[٤].

ويذكر الكاتب الإيراني محمد شفيع كدكني في هذا الصدد أن الحب المثلي، الذاهب على وجه الخصوص للغلمان، صار موضوعاً رائجاً في القرنين الرابع والخامس الميلاديين (في عصر الأتراك الغزنويين والسلاجقة). وكان العشق المثلي شيئاً منتشراً أو مقبولاً في إيران[٥].

وليس من شك في أن هذه المناخات العشقية تسربت إلى المحيط الأدبي (الشعري) الكردي فتقبلها وأخذ منها وتأثر بها. ويهيأ مم وزين صورة لذلك. فالنص كله، من أوله إلى آخره، زاخر بالإيحاءات والإشارات والتلميحات، الصريحة أو المضمرة، للعشق المثلي. ويطنب الشاعر إطناباً كبيراً، كما قلنا، في وصف الجمال الذكوري. وهو يذهب حداً يعطي مكانة أعلى للعشق الذكوري تتفوق على مكانة عشق الإناث وذلك من الأرضية نفسها التي نهض عليها الشعر الفارسي. ويعتبر خاني الفتى تجلياً من تجليات الجمال الذاتي في حين أن الفتاة مجرد صفة لذلك الجمال[٦].

في صلب حكاية مم وزين نعثر على خلفية العشق المثلي بأجلى صوره. فحين يشرع الناس في الخروج إلى النزهة في عيد النوروز يعمد مم وتاجدين إلى التنكر في ثياب الفتيات وذلك لكي يتسنى لهما رؤية من يريدون ومراقبة من يحبون من دون حرج. وبعد مضي بعض من الوقت يعلو الصياح ويسود الهرج والمرج ويلتئم الناس في حلقة عظيمة يرفعون آهات الإعجاب والدهشة وآيات الحمد والتسبيح. ويهرع مم وتاجدين لاستطلاع الأمر فيتناهى إليهما أن شابين في غاية الحسن والجمال قد سحرا الناس ببهائهما وروعة منظرهما. وإذ يسأل مم وتاجدين عن الشخصين يجيبهما رجل عجوز بالقول: شابان جد وسيمان

يصرعان الناس بغمزاتهما وحركاتهما. ويسرع الإثنان، مم وتاجدين، لمشاهدة الشابين الفاتنين والتحقق من الأمر برؤية العين. وما أن تقع أعينهما على الشابين حتى يغيب عنهما العقل ويسقطان في ما يشبه الوله والجنون[٧].

يعشق مم وتاجدين الشابين عشقاً جنونياً يروحان من شدته يهذيان ومن أثر ذلك يقتعدان البيت طريحين في الفراش، مريضين، مغمومين، يتحرقان شوقاً للالتقاء ثانية بذينك الشابين والتلذذ برؤيتهما[٨]. وهما لا يجدان أي حرج في الإفصاح عن عشقهما الناري للشابين، الجميلين، الساحرين، اللذين يجلدان الناس بفتنتيهما.

وينتشر خبر سقوط مم وتاجدين عليلين من أثر العشق، حتى أن رفاقهما في خدمة الملك يحتارون في تدبر أمرهما.

وكانت زين وستي، بدورهما، تنكرتا في ثياب الشباب وخرجتا للنزهة. وحين وقعت أنظارهما على مم وتاجدين "الفتاتين" غلبهما العشق فوقعتا، هما أيضاً، صريعتين من أثر جمال وسحر وفتنة الفتاتين.

وهكذا، فقد أحب مم وتاجدين "شابين" دون تردد. وكذلك أحبت زين وستي"فتاتين" دون مانع. فلا يصعب تلمس الحب المثلي هنا. ذلك أن العاطفة الجياشة التي غمرت مم وتاجدين

نبعت من تعلق قلبيهما بشخصين لم يشكا قط في هويتهما الجنسية وغلبتهما النزوع العشقي (والجنسي) للاقتران بالشابين فلم تصدر عنهما اية إشارة للحيرة أو الندم أو تأنيب الذات. وكذلك فقد سيطر على زين وستي الميل السحاقي لاحتضان الفتاتين "الغزالين" والإجتماع إليهما والنهل من حبهما بحيث أنهما وقعتا مريضتين وراحت الدموع تنحدر على وجناتهما الوردية واختلطت عليهما الأوقات والأزمنة.

كثيراً ما يلجأ الشاعر الى التدخل، في النص، ليسرب أفكاره ويعلق على حدث أو واقعة أو فكرة فيقوم الآراء وينقد المسالك ويعبر عن دواخله من دون قيد. إلا أنه لم يفعل شيئاً كهذا في هذا المشهد الذي تختلط فيه الأوراق ويبرز إلى الواجهة الحب المثلي (أو الجنسية المثلية) بأكثر الصور وضوحاً.

لا يرى الشاعر في هذا المفصل من الحكاية ما يحتاج إلى تقويم أو تفسير. وهو يربط الحدث بالنهاية التي ستعيد الأشياء إلى مسارها الأولي. وإذا كان الشاعر، وكذلك القارئ، يعرفان هذه النهاية، منذ البداية، فإن العشاق أنفسهم غافلون عنه. وهم ينغمسون في العشق بأعمق حالاته من خلال يقين تام وصادق بأن المحبوب هو من جنسهم.

ويبدو العشق المثلي الذكوري (عشق الذكور بعضهم لبعض)،

في النص، أكثر قبولاً وأقرب من العشق المثلي الأنثوي (عشق الإناث بعضهن لبعض). فالعجوز، التي تعمل مربية لزين وستي، وتسعى في أثر معرفة "الفتاتين" اللتين عشقتهما زين وستي، تعاتبهما وتلوم وقوعهما في حب فتاتين. وهي تروح تلقي على مسامعهما، ومسامعنا نحن القراء، موعظة طويلة في ضرورة تجنب مثل هذا الميل[٩].

ويرد في سياق الموعظة انتقاد حاد لنزوع الأنثى إلى عشق الأنثى. ويتم تصوير ذلك في مظهر الأمر المحال والسعي الباطل. إلا أن شيئاً كهذا الانتقاد لا ينال من الحب المثلي الذكوري. بل إن العجوز تصف الذكور، بجمالهم، كتجسيد لجمال الذات القائم بحاله وغير المحتاج إلى ما دونه من أعراض وصفات.

وقد يعترض واحد بالقول أن عشق الطرفين بعضهما لبعض كان يضمر، في أعماقهما، ميلاً غريزياً، بالفطرة، إزاء الجنس الآخر بواقع أن الروح تعرف ما تفعل. غير أن تفسيراً كهذا ينطوي على رغبة ساذجة في تأويل الحكاية تأويلاً غائياً. وفي حال كهذا سوف تبدو الحوادث مجرد ألبسة ذهنية للأفكار وستظهر الشخصيات كحالات نمطية مجردة وليس كناس من لحم ودم.

رجولة وأنوثة:

مـا أن تنجلي الأحـوال وتتكشـف الأشـيـا ء، وتـزيـل العـجـوز[١٠] النقـاب عن جنس العـشـاق ومـاهيـتـهم ويدرك تـاجـدين ومم أن معشوقيـهما ليسا شابين بل فتاتين حتى ينهض تاجدين ويستعيد قواه ويطلب مـن صديقه أن يكف عن الأنين والشـكوى. هو يصرح أن من المعيب أن يتـألما وينوحا من أجل فتـاتين فهما شـابان قويان ولا يحق لهما أن يضعفا أمام عشق فتاتين ضعيفتين.

فكأن عـشق الأنثى غـيـر جدير بـأن يقع المرء خائر القـوى إزاءه. أي لو أن الاثنين استـمرا على قنـاعتهـما في أن من يحبـاهمـا هما شـابان لما كـان هناك ضيـر في أن ينال العـشق منهـمـا كل مـأخذ ويقـضـيـا الوقـت في النواح والتـأوه. إن العـشق الذكـوري المثلي، والحال هذا، أفعل أثراً وأعمق غوراً من العشق الغيري.

وفي هدي هذا اليـقين يسـتـرجع تاجـدين ملكـاته، في العـقل والشـعـور، ويملك في يديه، مـن جـديد، زمـام نفـسـه. إنـه يعـود ليصبح ثانية ذلك الشـاب، المقتدر، الجريء.

غـيـر أن مم يفـشـل في التـجـاوب مع تبـدل تاجـديـن ويعـجز عن القيـام مـقـامـاً رجـوليـاً على نحـو مـا يفـعل صـديقـه. بل إنـه يظل طريـح الفـراش، مـكسـور الكيـان، لا يـقـدر على الوقـوف أمـام عـاصـفـة العـشق التي أعـيـتـه وسلبـتـه القـدرة على النهـوض من جديد.

ويمضي تاجدين فيسلك المسلك الذي تقتضيه الوقائع في حال كحاله. فأن يحب المرء توجب عليه السعي في درب محبوبه لتكتمل دائرة الحب بالوصال. وهذا ما يفعله تاجدين دون وجل. هو يروح فيطلب يد ستي من الأمير (يرسل وفداً كبيراً من رجالات بوطان البارزين) ويوافق الأمير على هذا الطلب من فوره قائلاً أن ما يراه أهل بوطان لائقاً يراه هو كذلك.

ولكن لماذا لم يعمد مم إلى فعل الشيء نفسه؟

لماذا لم يسع في طلب يد زين من الأمير على غرار ما صنع صديقه الحميم تاجدين في تحقيق أمنيته للظفر بستي؟ لماذا لم يبادر مم إلى طلب الزواج من زين طالما أنه يعشقها مثلما يعشق تاجدين ستي؟

لم يكن هناك أي مانع يقف في وجه مم للقيام بهذه الخطوة، فالأمير يعتز به قدر اعتزازه بتاجدين، وهو كان وافق على الطلب لو أن رجالات الوفد طلبوا يد زين لمم. ولم تكن هناك أدنى إشارة إلى أن الأمير غاضب (أو ناقم) على مم. بالعكس من ذلك، فهو عبّر عن افتخاره به لشهامته وتفانيه في خدمته، جنباً إلى جنب تاجدين. كذلك لم يكن بكو ظهر إلى الساحة وانخرط في أي مؤامرة بعد.

السبب الوحيد الذي حال دون تحقق هذا الشيء هو تقاعس مم. فهو لم يفصح عن عشقه لزين ولم يكشف عن رغبته في

الزواج منها بالرغم من أن أصحابه والمحيطين به يعرفون ذلك معرفة أكيدة.

كان في وسع مم أن يطلب من صديقه تاجدين التكفل بهذه المهمة وإخبار الأمير بحبه لزين وأمنيته في الزواج منها، لو أنه عجز عن فعل ذلك بنفسه. ولكنه لم يفعل هذا. وبدلاً من ذلك، رضي لنفسه أن يصبح إشبيناً للعريس تاجدين وحارساً لمخدعه في أثناء وصال تاجدين وستي. فكأن حب مم المضمر لتاجدين كان أقوى من حبه لزين. وهو كان سعيداً بزواج تاجدين من ستي واقترانهما إلى حد أنه نسي كل شيء آخر. لقد همه أن يغتبط صديقه ويفرح بلقاء معشوقته أكثر من أي شيء آخر.

وهو مكث (مم) على باب مخدع العاشقين ثمانية أيام، ليلاً ونهاراً، يحرسهما وهما يمارسان الحب والغرام.

إذا كان تاجدين تصرف كرجل فسعى وطلب ونال مراده وتزوج من ستي وعاشرها وقضى معها النهارات والليالي يكاد لا يرتوي من وصالها، فإن مم، على العكس، سلك مسلك الأنثى فقعد وتردد وتراجع وأبقى رغبته في قلبه، فكأنه كان يريد من زين أن تبادر وتأتي فتطلب يده. وإذ كان تاجدين، على الدوام، مخاطراً يقتحم الساحة ويستهين بالصعاب، فإن مم بدا متهيباً، مذعوراً لا تواتيه الهمة لينال ما يريد.

بدا مم في صورة أنثى يستطيب له القعود وذرف الدموع والتحسر والنواح والشكوى. وهو لم يملك الجرأة في مواجهة الأشياء على شكل مكشوف وأمام أنظار الناس، بل فضل دوماً الاختباء في البيت والانسلال من وراء الظهور والاختلاء في الزوايا بعيداً عن الأعين.

يظهر مم في مظهر شخص مازوشي يتلذذ بالعذاب ويستحصل متعة خفية في إنزال العقاب بالذات. ومن المعروف أن شخصاً كهذا يضمر رغبة جنسية مكبوتة في التلصص على الآخرين في لحظات الاقتران والمعاشرة (تسمى هذه النزعة في التحليل النفسي التلصصية وتقوم في استحصال اللذة من مراقبة الآخرين أثناء المعاشرة الجنسية أو ما يلازمها). ألم يكن وقوفه على باب مخدع تاجدين وستي، في ليلة زفافهما والليالي التالية، نوعاً من تلصص جنسي خفي، ورغبة في الشعور بالمتعة، لا من ممارسته هو للحب، بل من ممارسة أشخاص آخرين؟ فبقدر ما يمضي الآخرون في استحصال اللذة من اللقاء والتواصل والالتحام يزداد هو اغتراباً عن الذات واقتراباً من الآخر من وراء ستار خفي يتيح له الاختفاء والتلصص في آن واحد.

هو شخص يتلذذ بالعذاب سواء أكان العذاب نفسياً (كبت عشقه لزين) أو جسدياً (القعود في البيت والامتناع عن الأكل الشرب). وهو يمتنع عن إتيان أي رد فعل إزاء كل ما يحصل له

وكذلك إزاء ما يفعله الآخرون بحقه من مظالم. إن الشيء الوحيد الذي يقوم به هو الانخراط اكثر في البكاء والشكوى.

ولا يدحض هذا الافتراض قولهم أن مم إنما يعشق عشقاً صوفياً فيتعفف عن لقاء الجسد ويفضل على ذلك لقاء الروح، وذلك على أرضية أنه ينغمس أكثر فأكثر في حالة من الوجد الصوفي. فالحال أن مم لم يخف قط رغبته في الاقتران بزين وهو لم يتردد في الذهاب إلى حديقة القصر للقائها والاختلاء بها. وفي ذلك اللقاء أخذ زين في أحضانه وتبادلا القبلات والمداعبات ولذائذ الجسد.

وهو سرعان ما يخبئ زين تحت عباءته حين يفاجئهما الأمير وحاشيته. وبعد ذلك اللقاء يزداد مم اعتكافاً ويغوص أعمق في لجة العزلة والاختلاء بالنفس، فلم يشجعه اللقاء مع زين على الخروج إلى الملأ ولم يخلق فيه الرغبة في مواصلة اللقاء. وكأنه اكتفى من حب زين بذلك العناق فعاد إلى نفسه وحيداً يئن ويتألم ويشكو حاله للطيور والأنهار. يفتقد مم إلى الشجاعة اللازمة لكي يخطو خطوة جريئة في طريق طلب زين من الأمير، مثلما يشكو من التماسك الداخلي لكي يضبط توازنه النفسي ويهدأ انفعالاته المضطربة ويخرج سوياً قادراً على وضع الأمور في نصابها. ولكن إذ يعجز رفاقه المحيطون به (وتاجدين واحد منهم) عن الأخذ بيده نحو الطريق السليم فإن زين تفشل في حثه

وإثارته على نحو يغلبه اشتهاؤه لها لينجز ما سبق أن أنجزه تاجدين. فكأن خروجه من لقاء زين مكسوراً ومتردداً تعبير عن عجز آخر أكثر فتكاً به هو العجز الجنسي الذي أوقعه مسافة أبعد في الارتباك والضياع. هذه الإحباطات المتكررة تدفع بمم إلى اختيار طريق الزهد وتجعله يقرر، في الأخير، التخلي عن زين، وعن الدنيا، والإنتحار.

وهو في لحظات النهاية يعزّي نفسه بالذهاب إلى العالم الآخر للقاء "الحور والغلمان"، حيث يكون تحرر من عقدته الجنسية وخلله النفسي. وهو بذلك يكون قد انتقم من شعوره الدائم بالضعف والنقص «الاحتقار الذاتي».

الشيطان:

يتعرف قارئ الحكاية على شخصية بكو قبل أن يقوم هذا الأخير بأي فعل، بل حتى قبل أن يظهر إلى مسرح الأحداث. فالشاعر يقيّم هذا الشخص، بكو، بشكل مسبق، ويعطي صورة قاتمة عنه: شخص يجسد سائر الرذائل والشرور. فبكو في الصورة النمطية التي يرسمها له الرواي هو "منافق ونمام وكذاب ومخادع" بل إن الشيطان مجرد تلميذ عنده. وكما لو كان أمراً معيباً أن ينتسب شخص كهذا إلى جزيرة بوطان فإن الشاعر يقرر أنه في الأصل من مركفر (وهي منطقة في كردستان)[١١].

ولكن هذا الشخص، و بهذه الصفات، لم يهبط من السماء ليقتحم جزيرة بوطان ويفرض نفسه على أهلها.

فالحال أن الأمير زين الدين نفسه هو الذي اختار بكو ليكون مستشاراً له(أو وزيراً أو بواباً....) ويستشيره في كل صغيرة وكبيرة من شؤون إمارته.

وبكو وتاجدين ومم، والبقية من حاشية الملك، يعملون معاً وعلى قدم المساواة، وهذا يعني أنهم يتقابلون ويتحاورون ويتناقشون. ولا يعود مفهوماً كيف لا يعمد هؤلاء إلى تنبيه الأمير وحثه على عدم اختيار شخص من طراز بكو، طالما أنهم يكرهونه ويشمئزون من خلقه. بل كيف يلجأ الأمير نفسه إلى مثل هذا الاختيار خاصة أنه، وعلى حسب ما يقول الشاعر، على علم بسلوك بكو؟

يقرر الأمير اختيار بكو رغم هذا وذلك على أرضية أن بكو سوف يكون مفيداً في إدارة الحكم.

الأمير. والوزير:

ولكن بأي معنى سوف يكون مفيداً؟ الحال أن الأمير يقر بارتكابه للمظالم واقترافه للحرام. وهو يلمح إلى أن الأمراء، من أمثاله، إنما يعيشون فساداً ويملئون جيوبهم وخزائنهم من المال الحرام. ولهذا فإن وجود أشخاص مثل بكو في دفة الحكم يعد أمراً ضرورياً

لتسيير الدولاب الفاسد وطحن الأغلال المحرمة.

ولكن ممن يسرق هذا الأمير العتيد وإزاء من يرتكب الظلم والجور؟ لا شك أنه يقدم على هذه الأفعال في إمارته وإزاء رعاياه من أهل جزيرة بوطان. إلا أن هذه الصورة المقيتة للأمير تتناقض تناقضاً صارماً مع الصورة التي كان الشاعر رسمها له في بداية الحكاية. لقد قرأنا أنه عادل وحكيم وشجاع وشهم وأصيل ومقتدر في الدين والدولة والحكم.

ولكن هذا يأخذنا إلى فضاء آخر وهو فضاء العلاقة التي تجمع الأمير بوزيره بكو وتبعات أعمالهما ونتائجها. فالحال أن بكو لا يقوم بأي شيء من دون علم الأمير وموافقته. وهو لا يقدم على القيام بأي خطوة قبل الجلوس إلى الأمير واستشارته وطرح الرأي عليه. وعليه فإن الاثنين يتفقان إتفاقاً تاماً في الخطط والمؤامرات والمصائد التي يتم صنعها للإيقاع بالناس وإلحاق الأذى بهم. بل أن الأمير يتفوق على بكو في الدناءة ويصل الأمر به حداً يتفق فيه مع بكو على تسميم تاجدين وأخويه ودفع مم في طريق الموت مع ما يعني ذلك من عذاب وحزن لزين، التي هي أخته. إن الأمير يتكشف عن طاغية يخبأ نزعة جهنمية في الفتك بالناس، بما في ذلك أقرب الناس إليه.

فلماذا يقوم الشاعر، والحال هذا، بذمّ بكو وإضفاء الصفات

البشعة عليه وحده من دون الأمير؟ ذلك أنه إذا كان بكو شريراً وخبيثاً فإن الأمير شريكه في الشر والخبث. بل إن ذنب الأمير أكبر لأنه الحاكم والمالك لزمام الأشياء والقادر على تنفيذ الشرور والخطط المدمرة. ولولا سلطة الأمير لما كان في مستطاع بكو فعل أي شيء ولو أراد الأمير لاستطاع في طرفة عين إيقاف بكو عند حده وقطع الطريق عليه.

إن الشيطان الفعلي في هذه الحال هو الأميروليس بكو الذي هو مجرد تلميذ بسيط يأتمر بأمرأميره وينفذ وصاياه. وقد يعترض أحدهم بالقول أن بكو هو الذي يضع المكائد الخبيثة والخطط الشيطانية ويفع بالأمير إلى الموافقة عليها. ولكن هذا يناقض ما كان الشاعر أظهره من قبل في منظور أن الأمير على دراية بطوية بكو وأنه يستعمله لمقاصده الخاصة. سيبدو الأمر معكوساً: بدلاً من استخدام الأمير لبكو فإن الأخير يستخدم الأمير مطية لنواياه الشريرة. وعليه فإن الأمير يظهر في صورة شخص تافه، ضعيف الإرادة، قليل الفهم، بحيث يصير ممكناً لشخص مثل بكو التحكم فيه وتوجيهه الوجهة التي يريد. وهذا ما يحصل إلى حد أن بكو يظهر حكيماً ويسدي النصائح للأمير الذي يبدو في هيئة شخص قاصر وغبي.

من الحكاية إلى الخطاب:

من المآخذ التي يمكن تسجيلها حول ما آلت إليه حال الحكاية حين انتقلت من المحيط الشعبي وحطت بين يدي أحمدي خاني، هو أنها فقدت عذريتها الحكائية واكتسبت هيئة نص خطاب موجَه. وقد أضاعت الشخصيات سحناتها الأصلية، من حيث أنها ذوات فردية، وغدت تجسيدات لفكرة غائية أسقطها المؤلف على كاهلها. هذه الشخصيات تتحرك وفقاً لخطة ذهنية مقصودة وليس تبعاً للمنطق الحركي لتفاعلاتها المتبادلة.

والحكاية، أي حكاية، تتضمن بالتأكيد غاية ترفرف في سماءها و إلا ما كان الحكواتيون أقلقوا أنفسهم في تشييد بناها ونسج خيوطها وصياغتها في قوام محدد. إلا أن الحكاية، مع كل هذا، تنتصر لذاتها وتصون جسدها من الاغتصاب الخارجي وتحافظ على هويتها التي تنتسب إليها. وحين يصادر مؤلف لاحق هذه الهوية فهو إنما ينشأ حكاية جديدة تتقاطع مع الأولى في بعض السياقات (ربما) ولكنها تمتلك كينونتها الخاصة وتحافظ على نسقها ومنطقها الفريدين. إلا أن أحمدي خاني فشل في (أو هو لم يرد) بناء كيان حكائي خاص به، ولكنه شيّد بنيانه على النسق البنائي لحكاية ممي آلان نفسها. وبدا صنيعه على هيئة عشبة تتسلق أكتاف شجرة قائمة من قبل وتمتص

نسغها وتسرق غذاءها دون خجل ولا وجل. ولكن هذا لا يعفينا من الانتباه إلى الحكاية في قوامها الجديد. فلننظر في الثغرات التي تغزوها، سواء أكانت ثغرات موروثة من سابقتها أم أنها، أي الثغرات، تسربت من بين يدي أحمدي خاني نفسه.

خواتم وأسماء:

حين يلتقي مم وتاجدين، متنكرين في ثياب النساء، مع ستي وزين ويقع الجميع في حب بعضهم بعضاً فإنهم، في لحظة وجد وهذيان، يأخذون الخواتم من بعضهم بعضاً (هم لا يتبادلون الخواتم بل يأخذونها على غفلة من بعضهم بعضاً). وعلى هذه الخواتم مكتوب أسم كل واحد منهم. وإذ يقرأ الجميع هذه الأسماء فإنهم، ويا للغربة، لا يتعرفون على أصحابها. بل إن العجوز نفسها التي كشفت هوية الأسماء، لم تتعرف إليهم رغم أنها كانت أكدت بأنها تعرف جميع أهالي جزيرة بوطان.

والحال أن مم وتاجدين، ليسا بحاجة إلى تعريف، فهما ابنا وزير الديوان وكاتب الديوان، وهما من حاشية الأمير وحراسه وهما، فوق ذلك، من أجمل شباب الجزيرة، فهل يعقل ألا تكون زين وستي سمعت بهما أو حتى رأتهما وجهاً لوجه وهما أختا الأمير وتسكنان معه في القصر حيث يتاح لهما فرصة رؤية جميع الحراس والحاشية. والأمر نفسه يقال في صدد ستي وزين، فكيف

لم يعرفهما مم وتاجدين، طالما أنهما من أجمل فتيات الجزيرة وأختا الأمير؟ أولم يسمع كل طرف بالآخر حتى الآن؟

حرق البيت، والذكرى الطيبة:

يعلق الشاعر، أو الراوي، على قيام تاجدين بحرق بيته من أجل إنقاذ مم من ورطته (وجود زين تحت عباءته)، بأن ذلك تحقق كأثر من آثار الشهامة وإيثار الغير لدى تاجدين. ذلك أنه أراد تخليص صديقه مم من مأزقه. ولهذا السبب يلهج الناس بذكره ويتناقلون الخبر بالإعجاب والرضا ولكننا نعلم، كقراء، أن تاجدين وحده رأى مم في وضعه المحرج عندما لمح "ضفيرتين سوداوين كالمسك التتري وقد التفتا تحت إبط مم". أي أن أحداً غيره لم يعلم بما كان فيه مم. فإذا غضضنا النظر عن هذه "الهفوة" وصدّقنا الشاعر بأن الناس يلهجون بطيب ذكره، أي ذكر تاجدين، لما أسداه من خدمة في سبيل إنقاذ مم، فهذا يعني أن خبر وجود زين تحت عباءته قد شاع بين الناس جميعاً، فكيف لم يصل الخبر، إذن، إلى مسامع الأمير وعنده ما عنده من خدم وأتباع وجواسيس؟

غيرة وشطرنج وحسّاد:

ينتشر بين الناس خبر عشق مم وزين "البريئين من كل ذنب وخطيئة" وتأخذ بتلابيب الأمير حمية من الغيرة ويروح يغرق في بحر من الأفكار والتأملات، فيسرع إلى استشارة بكو في الأمر ويشير عليه هذا الأخير بأن يلاعب مماً الشطرنج فإن خسر ترتب عليه الاعتراف بحبه لزين.

هذا الحال يستدعي ملاحظات:

١- طالما أن مم وزين بريئين في حبهما فلماذا يصاب الأمير بالغيرة ويغرق في الحيرة؟ أليس عليه، بالعكس، أن يفرح لأن أخته تحب شخصاً نقياً وصادقاً مثل مم؟ وقد سبق ورأينا مدى إعجاب الأمير به.

٢- إذا كان خبر عشق مم لزين شاع وانتشر إلى درجة أن الأمير أصيب بالغيرة فلماذا اللجوء إلى الحيلة (لعب الشطرنج) لاستدراج مم إلى الاعتراف بحبه لزين؟ ألا يستطيع الأمير ببساطة الاستفسار من مم عن الأمر؟

٣- إذا كان الأمر يتعلق بـ "الشرف" كما يقول الشاعر فلماذا يستشير الأمير شخصاً مثل بكو وهو سبق أن تحدث عنه بالسوء؟

٤- إن الأمر يتعلق بحب بريء بين مم، الذي يفتخر به الأمير،

وزين، أختـه، وهو مـا سبق وحدث مع تاجدين وسـتي اللذين وافق الأميـر بفرح وسـرور على زواجهـما، فلمـاذا يصير متـاحاً الآن تدخل الحسّاد والنمامين في الأمر كما لو كان الأمر يتعلق بجريمة كبيرة؟

زين في النافذة:

في لعبـة الشطرنج، التي أشار بكو بهـا على الأمـيـر، يربح مم الجولات الأولى بشـكل حاسم، وهو كـان استـمـر في ذلك لولا أن أشار عليه بكو بتبديل مكان جلوسه مع الأمير وذلك بعد أن لمح زين في النافـذة المقـابلة. وبعـد ذلك، وإذ يرى مم أن زين تـقف قبالته فيرتبك ويفقد اتزانه، يخسر الجولات التاليـة كلها ومن ثم يخضع لشروط الأمير الذي يزج به في السجن.

إن هذه الانعطافة في جسد الحكاية تعد نقلة حاسمة وتشكل مفصلاً أساسياً من مفاصلها، ومع هذا فإنّ انتباه بكو إلى وجود زين في النافذة إنما تمّ بالصدفة. بل إن خروج زين نفسـها إلى النافذة كان مجرد مصادفة عابرة. ولولا ذلك لما خسر مم اللعبة ولما أخذت الحكاية ذلك المجرى الخطير. والحال أن إنزياحاً هائلاً كهذا لا يمكن ربطه بمصادفة عابرة. وكان يتحتم على الكاتب إحداث بديل آخر، أكثر صلابة، من فكرة خروج زين إلى النافذة بالصدفة. إن أمر خروجها إلى النافذة وانشغال مم بها كان حركة

ذكية (على أي حال فإن هذا ما يحدث في ممي آلان، وهو ما نقله المؤلف حرفياً ودون أي تغيير) ولكن كان يمكن وضع ذلك على متكأ أكثر سلامة من الصدفة.

جلاليون، بزلة لسان:

في ممي آلان، الأخوة الثلاثة، تاجدين وجكو وقرة تاجدين، هم أبناء جلال بك، أخو الأمير زين الدين.

ولهذا يقال لهم جلاليون. وفي الحكاية تلك تترافق الإشارة إلى الجلاليين بكثير من النعوت السلبية والأوصاف الجارحة، فهم، ببساطة، قطاع طرق.

أما في مم زين فإن تاجدين هو ابن وزير الديوان، وهو رجل شهم ونبيل وذو أخلاق رفيعة.

ويبدو أن الكاتب ينسى، في لحظة ما، كل ذلك ويربط تاجدين ابن الوزير (هل نقول عن طريق اللاوعي) بتاجدين، قاطع الطريق، الذي صار الآن يتصرف، مع أخويه، على غرار ما كان يتصرف به الجلاليون.

المبعوث، والمطلب:

حين يزج بمم في السجن يغضب تاجدين وتثور ثائرته ويحاول إيجاد مخرج لإنقاذ صديقه وتخليصه من تلك الحال. ولهذا فهو

يرسل مبعوثاً عجوزاً إلى الأمير ليطلب إطلاق سراح مم أو تسليمه بكو لكي يقتله. هذا يستدعي ملاحظتين:

١- لماذا يتعين على تاجدين إرسال مبعوث إلى الأمير؟ لماذا لا يقابله هو بالذات وهو أخلص حراسه وأشجع حماته الشخصيين وهو أيضاً زوج ابنته ستي، والمقرب إليه من بين الجميع فضلاً عن أنه صديق مم الحميم؟

٢- كيف يفكر تاجدين على هذا النحو الانتقامي الساذج (الرغبة في قتل بكو) وهو في حضرة إمارة لها قوانينها.

(المفروض أن يكون الأمر كذلك، على الأقل). ولماذا يفكر، في الأساس، في معاقبة بكو على أمر قام به الأمير نفسه. أليس الأمير هو الذي أمر بسجن مم؟ إن المطالبة بمعاقبة بكو تظهر وكأن الأمير هو مجرد ألعوبة في يد بكو وإنه إنما ينفذ ما يشير عليه بكو.

ومن الناحية الأخرى فإن مطلب تسليم بكو يوحي كما لو كان تاجدين في كوكب آخر. إنه، كما سبق ورأينا، يقوم بخدمة الأمير جنباً إلى جنب بكو ولهذا فإن في متناوله مقابلة هذا الأخير متى شاء، وقتله، إن أراد، متى شاء.

خصوم:

يشعر تاجدين، إذن، بالحنق من لجوء الأمير إلى سجن مم. ويسود التململ في وسط الإخوة الثلاثة (تاجدين، عارف، جكو). ومرة أخرى يلجأ الأمير إلى بكو لكي يهديه إلى السبيل الصحيح في كيفية معالجة الأمور وتهدئة الخواطر. ولا يبخل بكو بالنصائح. وهو يشير على الأمير بالتروي والهدوء ومن ثم اللجوء إلى تسميم الإخوة بسم زعاف. ويستحسن الأمير خطة بكو.

كيف يعقل أن يقبل الأمير شيئاً كهذا؟ وكيف صار تاجدين، صهره وحارسه المفضل، خصماً يجب القضاء عليه؟

بكو:

لا يكف الشاعر عن إغداق الأوصاف المقيتة على بكو. وهو يظهره في صورة رجل مدمر لا يهدأ له بال. والأوصاف التي يظهر في نقابها بكو هي تلك التي تنهض على مستند ديني وأخلاقي، فهو "ملحد" و "شيطان" و "ملعون" و"كذاب".....إلخ. باختصار فإن بكو يجسد الشر بأكثف حالاته وهو، لهذا، يمثل ما يشبه مرضاً خبيثاً ينتشر في جسد مجتمع جزيرة بوطان. وصورته على هذه الشاكلة منتشرة، بحسب الحكاية، في الناس انتشاراً لا يحده حد، فيعرف الجميع خبث هذا الرجل ومكره ويتوقعون منه السوء والبلاء في كل لحظة. ومع هذا فإنه يتبوأ المركز الرفيع في الإمارة

ويقوم وسط الجميع وينال العطف و الاستحسان من لدن الأمير الذي يتخذه، ويا للعجب، ناصحاً ومرشداً ودليلاً وخبيراً في أعماله وسوسه لرعاياه.

الأخت الجميلة:

نزولاً عند نصيحة بكو يذهب الأمير إلى قصر الحريم ويجلس مع زين لكي يهدئ من روعها ويطيب خاطرها ويعترف لها بالذنب في إيذاء مم وبتصميمه على العفو عنه وإخلاء سبيله. كانت هذه وصية بكو في سبيل أن تستقر الأجواء حيناً فيعمد الأمير، من ثم، إلى تسميم تاجدين وأخويه، ثم ينال الحزن من مم ويقضي عليه. فنعلم من ذلك أن الأمير إنما يكذب على أخته ويخدعها براحة البال. وهذا أمر لا يستطيع العقل، والمنطق، تقبله بسهولة. كذلك لا يمكن تقبل مشهد الأمير وهو يمضي في التغزل بأخته واصفاً إياها أوصافاً حسية، جسدية، مشيراً إلى أنها بجمالها الفتان أوقعت مم في الفخ وشللت قواه.

ولي الله والمريدة:

حين تسمع زين من أخيها الأمير أنه أعفى عن مم وأنه ماض في إطلاق سراحه فإن فرحاً شديداً يغمرها يبلغ حداً تغيب فيه عن الوعي. ويعتقد الناس أنها ماتت، ويتدافع أهل القصر نحوها فيذرفون الدموع ويبكون. وفي الأثناء يصل خبر موت مم وإذ

تسمع زين ذلك تفيق وتمعن في من حولها ثم ترى أخاها الأمير يذرف دموعاً (هي لا تدري أنها دموع كاذبة) فتروح تمدحه وتشكره لأنه أقرّ بصدق عشق مم وتقول أن روح مم انتظرت في جسده إلى حين إقرار الأمير بذلك وإذ ذاك فقط تركت الروح الجسد وذهبت إلى دار الخلود. ونحن نعرف أن الأمير يكذب عليها ويخدعها (بناء على مشورة بكو) وذلك في سياق مكيدة لقتل مم. وهذا يعني، في جملة ما يعنيه، أن روح مم غادرت العالم نتيجة خدعة وليس استقراراً على طمأنينة ذات يقين. وبعد ذلك تظهر زين في مظهر جديد كلياً، فإذا بها تنطق بمقولات الخلود والفناء والروح والجسد وتؤكد أنهما، أي هي ومم، تعففا عن اللقاء فتحولا إلى روحين تسرحان في اللامكان.

وهذا غير صحيح، فنحن نعرف كم سعى مم وزين إلى الوصال وكم تحرقا إلى الاقتران. كذلك نعرف أنهما لم يوفرا فرصة للالتقاء (وهو ما حصل بالفعل في حديقة القصر حيث تبادلا القبلات ومداعبات الجسد)، وإن ما حال دون استمرارهما في هذا التلاقي ليس تعففهما بل وقوف الموانع الواقعية في طريقهما، (تردد مم وتقاعسه، غيرة الأمير، خطط بكو...). إلا أن الشاعر يقفز عن ذلك وكذلك عن الواقع البسيط الماثل في أن العاشقين، مم وزين، كانا يحبان بعضهما مثل أي شخصين آخرين (لطالما حسدا تاجدين وستي على نعيمهما) وأن الرغبة في الالتقاء

الجسدي لم تفارقهما قط، وقد بقي الشاعر، على طول السرد، يبرز اندفاعهما إلى الوصال ويسلط الضوء على مفاتنهما الجسدية ويصور ما يمثل كل واحد منهما للآخر من عنصر جذب وإغراء جسدي (وروحي بالطبع، كما في كل حالات العشق). ولكن ها نحن ذا، فجأة، أمام صورة جديدة: لقد تحول العاشقان إلى صوفيين غارقين في لجة التصورات العلوية عن الملكوت السماوي وخلود الروح... إلخ.

وأغلب الظن أن مشهداً كهذا يلوح مفارقاً ولا ينسجم مع المجرى الفعلي لعلاقة مم وزين. إن تحويل حبهما إلى عشق إلهي وذوبان صوفي في الذات الإلهية هو إسقاط تعسفي من الشاعر لا يتلاءم مع طبيعة الحكاية. وأن نهوض زين لتنطق بمفاهيم اللاهوت وتذيع في من حولها أفكاراً فلسفية مجردة يعد مبالغة لا يمكن تقبلها (وهي أشياء أكبر من حجم زين الفكري والذهني)، مثلما لا يمكن تقبل تحوّل مم إلى ولي من أولياء الله وتحول زين إلى مريدة من مريديه وقيام الاثنين بإنجاز الكرامات وصنع المعجزات. كل هذا يمثل، في واقع الحال، إقحاماً من جانب المؤلف وفرضاً لتصوراته وقناعاته وأفكاره على نسيج الحكاية. وإذ يجر الإطناب الإطنابَ وتتراكم المبالغات لا يعود غريباً أن "يجبر" المؤلف زين على التغزل بنفسها ومدح ذاتها. والتأكيد، ببساطة، على أنها تسكن الجنة جنباً إلى جنب مم.

ويبدو كما لو أنّ المؤلف وقع على الأرض الخصبة التي أراد الوصول إليها فإنه يفرغ ما في جعبته من الأوصاف العجيبة والمبالغات الهادرة فيصير الدخان يطلع من رأس مم الذي يتحول شمساً وتنقلب زين إلى ملاك، وتنهمر التعابير المأخوذة من ترسانة الدين وقاموس التصوف. و تفقد الحكاية مآلها وتتحول إلى أنشودة لاهوتية، إسلامية، صوفية لا شأن لها بالسرد الحكائي الذي كان له انتظامه الداخلي الخاص.

وفي هذا المعمعان السرمدي، ينهض مم من موته (مثله مثل أي نبي من أنبياء الله) ويروح يلقي على السامع بعظة عصماء تكتنز المنظور الديني في أشد حالاته إفراطاً لدرجة أنه يرفض الاقتران بزين لأن ذلك يتطلب طلب يدها من الأمير وهو لم يعد يعنيه أمير أو ملك أو حاكم، بل إن جل مبتغاه هو الله وحده. وهذا المبتغى يتطلب من العشاق الذهاب إلى العالم الآخر طاهرين، نقيين و"حاشا"، أن يمكث العاشق في هذه الدنيا الفانية حيث يعيش الإنسان كالبهائم بل لابد من الذهاب "إلى حضرة المعبود من دون خجل حيث ملأ الله جنة الرضوان بالحور والغلمان"

حاشا كو دفي سرايا فاني	بي جنت عدن جاوداني
معبود زبو مه حور وغلمان	تزيين كرنه دباغ ورضوان

ولا يعدم القارئ ملاحظة هذا الموقف العدمي من الدنيا وهذه

النظرة الاستعلائية في الحياة التي باتت تعتبر بمثابة "اصطبل حيواني" ينبغي الهروب منها. والأرجح أن هذه الرؤية لا تتوافق مع المنظور السوي لأي دين سماوي (أو غير سماوي). فالحال أن الأديان لا تدعو إلى الهروب من الحياة والتعفف عن العيش والزواج والإنجاب ومن ثم الانتحار ابتغاء لجنةٍ تمتلئ بالحور والغلمان.

هل تدعو الحاجة إلى إعادة التأكيد أن موقفاً كهذا من مم، يكتنف عجزاً داخلياً (جنسياً على الأرجح) وفشلاً في إتباع سلوك حياتي طبيعي؟ وهو، أي هذا السلوك، هو هروب سلبي إلى الأمام وركض مذعور إلى المجهول وذلك في ثوب صوفي وديني. فهل الزواج حرام في الدين (وأغلب المتصوفة كانوا متزوجين). هل هو أمر بهيمي وحيواني أم إنه سنّة من سنن الحياة التي لا يمكن أن تستمر من دونه؟

القتيل.. الشهيد.. الولي:

إذا كان القارئ تحمل، حتى الآن، كومة التناقضات الساذجة والسفسطات الإنشائية التي تقول كل شيء في آن معاً، وإذا تلمس، لمس اليد، انقلاب الشيء إلى ضده فهو لن يصاب بالصدمة، على الأرجح، من مواجهة الحركة التالية: بكو، الملحد، الفاسد، الكريه، الخبيث... إلخ يصير شهيداً ويفترش جنة الخلود

جنباً إلى جنب مم وزين. كيف ذلك؟ تلك هي فلسفة أحمدي خاني التي تستطيع، مثل الخيمياء، تحويل المعادن إلى ذهب. وعملية التحول هذه تتخذ هذه الصيرورة: يلتقي تاجدين مع بكو صدفة فينقض عليه ويقتله صارخاً به: أيها الإبليس الخبيث، إنك عدو منافق. ولكن زين، التي تنتظر أن تموت، تنهض وتدافع عن بكو وتؤكد أن ما كان قام به يمثل قمة الصواب وذروة الجميل وذلك لأنه كان ينجز ذلك بدافع الخير، الخفي، من أجل إرسال مم وزين إلى الجنة. فلولا بكو، تقول زين، "لكان عشقنا، أنا ومم، باطلاً وزائلاً". إن بكو، والحال هذا "شهيد مثلنا، وسعيد" في الآخرة.

وفي ما بعد، يقول المؤلف، على لسان الراوي، أن رجلاً صالحاً أخبره أنه ذهب في سياق "رؤيا أو إلهام"، إلى الجنة فرأى قصراً مبنياً بالكامل من الدرر الجميلة يخدمه ألفان من الحور والغلمان وأمام القصر يقف رجل وفي يده صولجان يحرس المكان.

القصر هو قصر مم وأما الواقف بالباب فهو بكو نفسه. ويروح بكو ينطق للرجل الصالح بالحكمة وجميل الكلام مؤكداً أنه وإن كان في الظاهر عدواً لمم وزين فإنه في الباطن حبيبهما ويضيف: "لقد جعلتهما يطلقان الدنيا وارتقيت بهما من الأرض إلى السماء". لقد منحتهما جنة كاملة. ويمضي بكو في فلسفة لاهوتية قائلاً أنه إنما أفقدهما اللذة والسرور في الحياة الدنيا

وذلك لأن الدنيا والآخرة مثل ضرتين، إحداهما تؤذي الأخرى وأن المرء إن لم يطلق الواحدة فهو لن يجد المتعة مع الآخرة. حسناً، فما عاقبة تاجدين الذي قتل مثل هذا الكائن الملائكي؟ يجيب بكو: لقد عفا الله عنه وغفر له آثامه. ثم يضيف: لقد اضطرب العالم بسبب فتنتي وفسادي فقتلني تاجدين لأجل نظام العالم.

ولعل القارئ يلاحظ معي كومة التناقضات التي تعج بها هذه الخاتمة المثيرة. وهذه التناقضات مردُّها، على الأغلب، التصورات الدينية الضبابية التي أسبغها المؤلف على الحكاية. فالمذهب السني ينعقد مع المذهب الشيعي، والإفراط في التعصب للسبيل المحمدي يتضارب مع السلوك التصوفي الذي يصل أحياناً حدود الكفر والضلال. وأغلب الظن أن المؤلف يخلط، في رسم شخصية بكو على النحو الذي أنجزه، بين التصورين الدينيين المتعارضين لشخصية الشيطان: من جهة هو عدو الله وأصل الفتنة والبلاء في العالم، ومن جهة أخرى هو أكمل الخلصاء لله إذ رفض السجود لغيره متشبثاً بصراط وحدانيته. ولعل المؤلف أراد، بمشاطرة الرأيين، الضرب على النعل والقدم معاً. وهو رغب في الوقوف موقف بعض المتصوفة في رؤيتهم للشيطان ملاكاً صادقاً مخلصاً لله. ومصير الشيطان، في رؤية كهذه، هو الجنة بطبيعة الحال (شأنه شأن بكو الذي طالما نعت بالشيطان في سياق النص).

إلا أن المؤلف أخطأ، في ظني، في المطابقة بين الشيطان، في المنظور الصوفي، وبكو. فالشيطان أنطلق من موقف منسجم مع إيمانه المطلق بعلوية الله ووحدانيته فرفض السجود لآدم تجنباً للإشراك. ولكن بكو ليس كذلك. إنه، وبقلم المؤلف نفسه، شرير وخبيث وفاسد ومنبع للفتنة. وليس من شك في أن شخصاً كهذا، من المنظور الديني، وكذلك الأخلاقي، يستحق العقاب. ولا يعقل أن تكون الجنة مكافأة له. ولا يمكن تبرير ذلك بالقول أنه إنما كان السبب في دخول مم وزين الجنة. ألا يكون هذا بمثابة القول أن كل شرير في هذه الدنيا ماضٍ إلى الجنة إذ يصير سبباً لذهاب ضحاياه إلى جنة الرضوان؟ إنه منطق سقيم لا يصمد لشيء، لا للدين ولا للعقل ولا للحكمة ولا لأغراض الدنيا والآخرة. غير أن المؤلف يستمر في اقتراف الأغلاط وارتكاب الأخطاء. فبعد أن أدخل بكو الجنة وجعله شهيداً وولياً وحكيماً وأقعده على باب قصر مم إذا به يقول أن شوكة نبتت على قبر مم وزين وذلك لإلحاق الأذى بهما. وليس هذا سوى بكو نفسه متجسداً هيئة الشوكة. وهذا الأمر يطرد من الذهن الصورة التي أظهرت بكو شريكاً لمم وزين في الشهادة والسمو والارتقاء إلى مستوى الأولياء. فهل الشهداء والأولياء من أهل الجنة خبثاء ويداومون على الشر وأعمال السوء؟

على ضفاف الحكاية

الآن، وحيث انتهينا من مقاربة النص كجسم حكائي قائم بذاته، بعيداً عن التشابك مع الاستطالات الكلامية الخارجة عن نطاق حركتها (رغم أن هذا لم يكن ممكناً بالكامل ذلك أن المؤلف لم يتقاعس عن إدخال الكثير من المساحات الدينية والفكرية إلى الفضاء الحكائي)، نحاول النظر في ضفاف الحكاية وعلى هوامشها حيث نثر المؤلف أفكاره وتصوراته. والحال أن القماش الديني للنص يتلألأ منذ أول كلمة ويستغرق كل هيئاته ومفاصله حتى آخر كلمة فيه.

يفتتح المؤلف الحكاية بالبسملة ومن ثم ينخرط في مدح الله: الأبيات ١ - ٩٣. ثمّ ينتقل إلى مدح النبي محمد والإشادة بجنسه العربي والانتصار للدين الإسلامي وتأكيد تفوقه على الأديان الأخرى ونهوض النبي محمد في الكون بمثابة المنبع والقبلة والمآل، منذ الأزل وإلى الأبد. ويمضي المؤلف في القول بأسبقية تجلي الحضرة المحمدية لظهور الجنس البشري ونهوض آدم نفسه الذي كان مجرد ماء وطين حين كان محمد جمعاً للأجزاء جميعاً. وبعد ذلك يمر بالخلفاء الأربعة قبل أن يتحدث عن معجزات النبي محمد وينتهي بالتضرع إلى الله ليجعله من أمة محمد: الأبيات ٩٤- ١٨٨.

ثم يتوقف المؤلف عند الأسباب التي دفعت به إلى وضع نص

مم وزين ويذكر، من جملة ذلك، افتقاد الكرد إلى الأدب والعلم والمعرفة واتسام اللغة الكردية بالضعف والهزال إزاء اللغات الأخرى. ومن ذلك فإنه شمَرعن ساعديه وتناول القلم وأخذ على عاتقه اجتراح أعجوبة تنقذ الأكراد من هذا العار. ولنا أن نلحظ مقدار ما ينطوي عليه هذا الزعم من غرور لا يعرف الحدود فكأن مصير اللغة الكردية كانت توقفت على رغبته في أن يصنف كتاباً ينزل الأكراد منازل العلم والثقافة، فإن لم يضع نصه في أيدي القراء كان الأكراد ضاعوا وانقطعت بهم السبل. وينقد المؤلف حال الأكراد وافتقادهم إلى مكانة لائقة بين الأمم ووقوعهم بين أيدي ثلاث أمم تتحكم بهم وتأخذ بهم مآخذ شتى. وهو يدعو من الله أن يمن على الكرد بملك مقتدر وعادل فيوحدهم ويعلي من شأنهم في الأمم ويمنحهم فرصة الارتقاء بالعلم والأدب والثقافة والحكمة.

لقد توقف الدارسون الكرد، وكذلك غير الكرد، ممن تناولوا كتاب مم وزين، عند النزعة القومية لدى أحمدي خاني وهم أطنبوا في الإشارة إليها والإعلاء من شأنها وبحثوا في جوانبها ومكثوا عند إشاراتها وأسهبوا في تأويلاتها حتى عُدّ خاني، في نظرهم، أباً للقومية الكردية ورائداً للغة والثقافة الكرديتين، وعد كتاب مم وزين "إنجيلاً " للفكر القومي الكردي. وقارن بعضهم بين خاني والفردوسي من جهة الشعور القومي والنهوض باللغة

والأدب ورفع الشأن الحضاري للقومية التي ينتمي إليها كل واحد منهما. وبطبيعة الحال فإن إشارات خاني إلى تمزق الأكراد وتوزعهم على الأمم وغياب أمير كردي يحكمهم ويصون دينهم ودولتهم، تعد نزوعاً ظاهراً، وسابقاً لأوانه، للفكرة القومية. إلا أن الذهاب إلى حد جعل هذه الشذرات القليلة، وشبه الاعتباطية، إطاراً لرؤية متكاملة في السجال القومي والانشغال بالهوية، يعد إسرافاً في التأويل وشططاً في الخبر. والحال أن الهوة التي تفصل بين خاني والفردوسي، من ناحية الهاجس القومي، هي أشبه بما يفصل الثرى عن الثريا. وقد نهض الفردوسي على أرضية الافتخار بالانتساب إلى الأمة الإيرانية والحضارة الفارسية وهو تنطح لكتابة الشاهنامة بدافع واحد هو الاعتزاز بحضارة الفرس وصيانة اللغة الفارسية من تغلغل اللغة العربية. ولقد عمل الفردوسي على تنظيف اللغة الفارسية وتهذيبها ورفعها إلى مرتبة تستطيع فيها الوقوف، على قدميها، كند صارم للغة العربية. وجعل الفردوسي من الشاهنامة سجلاً تاريخياً وأدبياً يدوِّن فيها تاريخ ملوك الفرس ويؤرخ لأعمالهم وأفعالهم وبطولاتهم ووقفاتهم بالضد من الغزو الخارجي.

أما خاني فإنه، على العكس من ذلك تماماً، أغرق اللغة الكردية في بحر اللغة العربية حتى لم يبق من جسمها مفصل لم تغمره مياهها، فما بقي كذلك غمسه في بحيرة الكلمات

الفارسية. وهو لم يجعل من الشأن القومي الكردي همّاً من همومه في مم وزين. بل كان دافعه وشاغله وموجهه هو الهاجس الديني على أرضية الولاء المطلق للإسلام والالتصاق بالرسالة المحمدية. والحال أن التلميحات إلى الأكراد والشأن الكردي لا تشغل سوى حيّز ضئيل جداً في متن مم وزين.

ثلاثون بيتاً من أصل ٢٦٥٦ فقط ذات علاقة بالغرض القومي والمرامي الكردية. أما ما تبقى فهو مغلف برداء ديني إسلامي واضح وصريح. والواقع أن خاني ينسى تماماً التلميحات الكردية التي كان أوردها في مقدمة كتابه وينغمس أكثر فأكثر في تيار دافق من الهمّ الديني. وسرعان ما تغمره الدفقات الدينية الإسلامية فيترك كل شيء جانباً ويبقى همه إبرازالإخلاص للإسلام والالتزام بالنهج المحمدي وتصير غايته التقرب من الله ليهيديه السبيل القويم. وهو ينهي نصّه نهاية دينية لا تمت بأي صلة بالأكراد وأحوالهم حتى أن هؤلاء لا يستحقون، كخاتمة، دعاء يطلب فيه من الله أن ينقذهم من حالهم. ولعل ما يزيدنا تشبثاً بافتراضنا (أن خاني رجل دين إسلامي وليس قومياً كردياً) هو أنه، أي أحمدي خاني، لم يضع أي تصنيف في الشأن الكردي (لغوياً أو أدبياً)[١٢] بل هو سخّر قدراته الذهنية والكتابية للدعوة إلى الشريعة المحمدية وتكريس اللغة العربية، باعتبارها لغة الدين، وربط الأكراد ،صغاراً وكباراً بنهج الإسلام.

عربية صافية لولا بعض الكلمات.. الكردية:

لا يتوقف الدارسون عن التأكيد على ما يمثله نص مم وزين من قيمة أدبية في نطاق اللغة الكردية. وهم يذهبون مذهباً يرون مم وزين في ضوئه تحفة من تحف الأدب الكردي ويضعون أحمدي خاني، من أثر ذلك، في مصاف أدباء العالم الكبار.

والأرجح عندي أن هذا التقييم المشتط يستند على متكأ سياسي - إيديولوجي راهن أكثر من استناده إلى القيمة الفعلية للنص كمنتوج أدبي ولغوي. فعدا عن كون مم وزين، كمتن، هو نص "مسروق" كما سنرى، أو في أفضل الأحوال إعادة ترميم لعمارة جاهزة، فإنه، على صعيد الشكل، أبعد ما يكون على علاقة باللغة الكردية. وعلى الرغم من تأكيد خاني، مراراً، على قيامه بصنع أثر أدبي كردي ينهض كتفاً إلى كتف الآثار الأدبية باللغات الأخرى، فإن الواقع يحكي شيئاً آخر. فممي آلان، الحكاية الكردية الشعبية، تحولت، على يد خاني، إلى منظومة مشوّهة، لغوياً، وارتدت ثوباً عربياً خاصاً، موشّى بقليل من الكلمات الكردية وكثرة من الكلمات العربية والفارسية. وإذا أردنا المضي أبعد في هذه الاستعارة قلنا أن الثوب عربي والسترة فارسية والحزام وحده كردي. والواقع أن ما صنعه خاني من منظور أدبي - لغوي (في مم وزين) إنما تحقق على أرضية اللغة العربية

وفي فضاء من الثقافة الإسلامية (وخصوصاً في جانبها الفارسي: تأثير الفكر والتاريخ والتصوف الفارسي...إلخ). وإذا كان هناك من إبداع (ونقول ذلك بتحفظ) فإنه إبداع يصب في خانة الأدب العربي وحسب. فالصور والتشابيه والاستعارات وسائر المحسنات اللغوية والابتكارات البديعية من جناس وطباق ومترادفات ومتناقضات وقافية ورديف...إلخ إنما تنشأ في حوزة اللغة العربية (وكذلك الفارسية في بعض الأحيان). وليس للغة الكردية أي نصيب في كل ذلك.

ويمكننا، من منظور لغوي بحت، تقسم أبيات النص إلى ما يلي:

- أبيات عربية بالكامل في الصدر والعجز.
- أبيات عربية بالكامل في الصدر وحده.
- أبيات عربية كاملة في العجز وحده.
- أبيات عربية بالكامل ناقصاً كلمة واحدة أو كلمتين.
- نصف كل شطر من البيت عربي بالكامل.
- ربع كل شطر من البيت عربي بالكامل.
- كلمتان من كل شطر عربيتان.
- كلمة واحدة من كل شطر عربية.

وأمّا الكلمات الفارسية فتكاد تزاحم الكردية حتى في ورودها الهامشي وعلى ضفاف العربية.

لقد شيّد أحمدي خاني البنيان اللغوي في مم وزين، من أساسه، وفقاً للمنظور الأدبي والبلاغي واللغوي القائم في اللغة العربية، كما أنه انطلق من ذهنية إسلامية التفكير والتوجه. والحصة الوحيدة التي تملكها اللغة الكردية في هذه المساحة تقوم في واقع كون المؤلف كردياً بالانتماء فجعل من ذلك علامة فارقة لنصه. وكردية النص تقوم في هذا الطارئ الخارجي وليس في داخله.

كل ما في الحكاية ملكي:

لقد رأينا التقاربات القائمة بين "ممي وآلان" و"مم وزين". فالأحداث والشخصيات تكاد تكون متطابقة. والقول أن "مم وزين"، كحكاية، هي نفسها "ممي آلان" بعد أن تصرف بها أحمدي خاني قليلاً، هي من البداهة بحيث لا يحتاج إلى أي نقاش. والحال أن حكاية مم وزين كانت معروفة في أوساط الأكراد زمناً طويلاً قبل أحمدي خاني. وملاي جزيري، الذي عاش قبل أحمدي خاني، يذكر مم وزين في شعره. وأنه لأمر شائع أن يعمد مؤلف ما إلى تناول حكايات (أو وقائع أو قصص أو أحداث أو روايات) سابقة وصياغتها في قوام جديد. (مثلما فعلا، مثلاً، شكسبير، في كثير من مسرحياته، وغوته في فاوست، وفعل الشعراء الفرس في قصص ليلى ومجنون ويوسف وزليخة... الخ). غير أن المؤلف، إذ بصدق القول، لايزعم خلقه

لذلك الأثر من بنات أفكاره. وهو، إن لم يذكر الأصل فإنه، على الأقل، لايدّعي اختراع النص من ذاته. ولكن هذا لا ينطبق على أحمدي خاني فحاله غير ذلك، وهو يعلن، براحة بال، أن حكاية مم وزين هي من ثمرات قريحته وأنه المالك الحصري لها (بل هو يشبهها بالطفلة التي بزغت من صلبه). وكما لو كان في شك من قوله هذا (مثله في ذلك مثل السارق الذي يتوقع أن الناس يترصدونه ويحيطون علماً بفعلته) فإنه يشدد على أنه لم يسرق من أحد وأنه لم يتمتع بعنب غيره:

نوباره يه طفله نورسيده   هرجند نهى قوي كزيده.

وهو يمضي ليؤد على أن كل ما في الحكاية ملكه وأنه لم يستعر شيئاً من أحد:

محبوب ولباس وكوشواره   ملكي دمنن نه مستعاره.

ولا بد أن الدهشة سوف تصيب القارئ. فلماذا يعمد أحمدي خاني إلى إخفاء الحقيقة البسيطة الكامنة في أن حكاية مم وزين كانت قائمة من قبله وأنه لم يفعل سوى أن قطفها من كروم غيره؟

وسواء كان للحكاية مؤلف ضاع اسمه أو أنها من المخيلة الشعبية العامة، بحيث اشتركت في صياغتها أجيال وجماعات، فإن القول بأنه لم يسرقها من أحد يجافي الواقع. ويحتار المرء في هذا المسلك الغريب.

والواقع أن خاني تناول النص الشعبي وتصرف به وفقاً لرؤيته الدينية. ولقد وجد بين يديه نصاً جاهزاً زاخراً بالمعاني وغنياً بالايحاءات فاستسهل الأمر وحملها إلى بيته فأضاف إليه أفكاره وتصوراته وحسب. وهو عمد إلى نقل الحكاية من مستواها الأسطوري إلى المستوى الواقعي. فقص ما اعتبرها زوائد فانتازية واستبعد الشخصيات الخارقة (الجنيات الثلاث، خوجا الخضر) وأبقى على الهيكل الحكائي واقعياً مباشراً ولكن بعد أن أضاف إليها ما يمكن تسميته بالفانتازيا الدينية (تحول مم إلى ولي وقيامه بصنع المعجزات...إلخ). ونحن نعرف أنه في النص الديني، عادة، يتم الانتقال من المستوى الواقعي (وجود وقائع جارية في حياة الناس) إلى المستوى الميثولوجي (ناقة صالح، ابراهيم الخليل والنار، مريم وإنجاب عيسى....إلخ) أما خاني فإنه يفعل العكس، فلقد حول الحكاية من أسطورة إلى أدلوجة وجعل منها مطية لأداء غرض ديني - سياسي. ومثل هذا الأمر أضر بالحكاية والغرض السياسي معاً. فهذه أصبحت بمثابة برنامج عمل دعائي للدين والنبي محمد واللغة العربية وحمّالة لنشر الثقافتين العربية والفارسية والإشادة بهما، على حساب اللغة والوقائع الكردية نفسها، وذاك تحول إلى ما يشبه الوهم.

الهوامش

(١) يرى حافظ الشيرازي العالم كله بمثابة بيت للعشق، ولا فرق بين العشاق، أكانوا مؤمنين أم لا. كذلك لا فرق، في العشق، بين المسجد والكنيسة:

همه كس طالب يارند جه هشيار جه مست
همه جا خانه عشق ست جه مسجد جه كنشت
غرض از مسجد وميخانه ام وصال شماست
جزاين خيال ندارم خدا كواه من است
هرجاكه هست برتو روي حبيب است
عشق خانقاه وخرابات فرق نيست

(٢) يستعمل أحمد خاني، في مم وزين، كلمة بسر أيضاً في الإشارة إلى الغلمان:

أو هردو بسر وكي دو بيكر تابنده بشكل شاه أختر

٣- يروي مولانا جلال الدين الرومي حكاية هذا العشق، ويورد كيف كان السلطان محمود يغسل قدمي الغلام بماء الورد في وعاء ذهبي ثم يسند قدميه بكفه ويضعها على وجهه:

يك شبي محمود شاه حق شناس
اشك مي افشاند بر روى أياس
تشت آورد وكلاب آن نيكنام
شست اندر تشت روياى غلام
جون به دامن خشك آكردي باي أو
ترشدي از جشم خون بالاي أو
روي آخر بركف بايش نهاد
بس زدست عشق دربايش فتاد

٤- يقول الشيرازي أنه على استعداد لأن يمنح الغلام التركي سمرقند وبخارا في ما لو بدرت منه التفاتة إليه:

أكر آن ترك شيــرازي بدست آرد دل مارا
به خال هندويش بخشم سمـرقند وبخارارا

٥- محمد رضا شفيعي كدكني: بحث انتقادي في الشعر الفارسي. نقلاً عن كتاب: حالات عشق باك. محمد قراكوزلو، طهران، ١٩٩٩.

٦- كرّ آيينه ئى جمال ذاتن كج مظهرا برتوا صفاتن.

٧- أو رنك كريان جنون ووإله كيربونه لسر زمين مدهوش.

٨- بحسب ابن عربي أن الإنسان لا يسري الالتذاذ في كيانه كله ولا تسير المحبة في روحه إلا إذا عشق فتى. ذلك أن الإنسان لا يفنى في شيء يعشقه إلا إذا كان هذا الشيء شبيهاً به. أي أن نزوع مم وتاجدين إلى الفناء والذوبان في المعشوقين راجع إلى اعتقادهما أن المحبوبين هما شابان مثلهما.

٩- الأرجح أن هذا الموقف يعكس رأي الشاعر أيضاً وإلا فقد كان في وسعه "تسريب" كلام يعاتب فيه مم وتاجدين على حبهما لشابين من جنسهما.

١٠- يتخذ الشاعر موقفاً سلبياً غامضاً من العجوز رغم أنها تقوم بأعمال خيّرة وتعمل من أجل التقريب بين العشاق. إنه يصورها في هيئة مثيرة للسخرية والنفور من دون سبب ظاهر.

١١- نلاحظ التعصب الذي يظهره الشاعر من جهة انتمائه المنطقي ومحاولته تشويه صورة منطقة أخرى ربما بسبب عداوة قبلية أو عشائرية (وهذه الصورة تناقض دعوته في التعاضد القومي والاتحاد والانضواء في جماعة واحدة).

١٢- وضع خاني، إلى جانب نص مم وزين، كتيبين صغيرين: نوبهار، وعقيدة الإسلام. وهو يعمد في الأول إلى تعليم الأطفال الكرد أسس اللغة العربية وأوزان الشعر العربي ومعلومات عن الإسلام. وفي الثاني هو يشرح أركان الدين الإسلامي.

بائع السلال

نحن أمام شخصيتين متناقضتين تقفان وجهاً لوجه: بائع السلال من جهة والأميرة من جهة أخرى. ولكننا لا نعرف شيئاً عنهما. من أي منطقة من بلاد الكرد هما وما هي الإمارة التي تدير شؤونها الأميرة، مع زوجها الأمير؟ هناك غياب تام للمحيط الاجتماعي ولا نلمح أي إشارة إلى السلطة السياسية المتحكمة هناك. تتركز الحكاية، والحال هذا، على العالم الخاص لكل من البائع والأميرة. عن تصارع ذاتيهما. عن اصطدام رغباتهما. فالصراع المجرد، العاري، والمفتقد لكل خلفية خارجية هو صراع روحي خاص بالشخصيتين وليست له امتدادات في المناخ الخارجي، إلا من حيث آثارها اللاحقة. والمقدمات التي أدت إلى التقاء الشخصين هي مقدمات ذاتية[١]، وهي تنبع من الانفعالات الحسية (ولكن الذهنية أيضاً) لهما. والمصادفة تلعب دورها في تحقيق الالتقاء ومن ثم الاصطدام والصراع. فلو أن بائع السلال لم يمر بمحاذاة قصر الأميرة لما كان الانشغال به قد حدث. ورغم ذلك

فإن الأمر يتعلق بإلتقاء قطبين متنافرين لا يجمع بينهما جامع.

ما يدفع بالأميرة إلى تعقب بائع السلال والإنفراد به هو رغبتها الحسية، شهوتها. إنها تطلب وصال البائع، تريد الاستئثار به كخليل أو عشيق. هي وقعت في غرامه منذ اللحظة الأولى التي وقعت على مرآه. أسرها جماله. ولأنها أميرة، ذات قوة ونفوذ، فهي تريد أن تمتلك هذا الجمال. إن الرغبة في الامتلاك، وهي رغبة أنانية تمزج بحس التملك، تنبع من الموقع الذي تحتله الأميرة. وهذا الموقع هو الذي يمنحها الشجاعة لتقدم على طلبها الفريد هذا. الأميرة تصنع معادلة غريبة، وغير معهودة في المجتمع الكردي المحافظ، حين تبادر هي إلى استدعاء البائع وتطلب منه مطارحتها الغرام. إنها تقلب المعادلة، فهي، المرأة ذات المرتبة الأولى في سلم القيم الاجتماعية، تملك المبادرة والقرار. إنها تتصرف تصرفاً يقوم به الرجل عادةً. وهي، إلى ذلك، تطل من مستواها الرفيع وتتنازل لتقبل بمعاشرة بائع سلال فقير، بل هي تلهث وراءه. وبائع السلال بدوره يخلخل المعادلة: إنه يسلك مسلكاً "نسائياً" حيث يبدو متردداً وخجولاً.

وهو يرفض "نعمة" هبطت عليه ويتمنى كل رجل الظفر بها. إنه رجل ومع هذا ينكمش على نفسه في مواجهة امرأة شهوانية،وهو فقير ومع هذا يرفض الجاه والغنى والمكانة العالية التي توفرها له الأميرة باقترابها منه.

لا تنجح المعادلة لأن الطرفين غير منسجمين. إنها تفتقر إلى التكامل في طرفيها:

الطرف الأول	الطرف الثاني
يريد ويطلب	يرفض ويمتنع
شهواني ومتهور	عفيف ومتحفظ
يتقيد بالأعراف والأخلاق	يتجاوزها ويقفز عنها.

معادلة كهذه لابد أن تنفجر. والانفجار سوف يصيب الجانب الضعيف، الأقل مكانة ونفوذاً. إن الأميرة تستشيط غضباً من رفض البائع لرغباتها. فكيف يتجرأ شخص مثله، فقير وبائس، على رفض طلبها، هي الأميرة، مالكة البلاد والعباد؟

يبدو أن إيمان البائع الديني هو الذي يمنعه من الاستجابة لرغبة الأميرة. غير أن الإيمان، في عرف الأميرة، يجب ألا يشكل عائقاً في وجه حاجة جسدية (وروحية) وضعها الله نفسه في خلقه. ثم أنها تطلبه لا لمجرد كونه ذكراً يطفئ شهوتها بل لكونه جميلاً، إن بائع السلال شخص فقير جاهل، لا يعرف قيمته ولا يدرك متطلباته؟ ولكن قد لا يكون الرجل فقيراً وجاهلاً بالأساس بل امتهن بيع السلال لدافع روحي عميق[٢] ويكون الأمر، والحال هذا، وكأن الأميرة تنجذب، من حيث لا تدري، إلى جمال خفي كامن في أعماق الرجل. أو أنها تنحني أمام قوته الداخلية

الجاذبة التي تختزن نبلاً وأصالة. فكأن الأميرة تريد أن تكمّل ذاتها به، أن تستعيد شيئاً ناقصاً تستوفي به شروط كينونتها الغنية، القوية، المتنفذة.

تمتلك الحكاية شحنة درامية مؤثرة وهي، فوق ذلك، تختزن إيحاءات روحية وخلقية ونفسية. غير أن القوام السردي يشكو، كالعادة من الفقر والهزال. فالخزينة اللغوية ضعيفة والإيقاع السردي سريع ويفتقر إلى العمق والخصوبة. ويبدو أن المغنيين ساهموا، بطريقتهم الغنائية، في إفقار الحكاية حتى أبقوا على هيكلها المضموني وحسب وأسقطوا اللحم والأعصاب والجلد عنه.

فوق هذا فإن كسوراً ملحوظة تبرز في جوانب من قوام الحكاية. ومثل هذه الكسور تجرد الحكاية من قوة الإقناع كما أنها تحرم المستمع، أو القارئ، من متعة التفاعل الصادق مع الحدث. فالإحساس بوجود فجوات متناثرة هنا وهناك يؤدي إلى إظهار الحكاية في سحنة متداعية. كيف تقوم الأميرة بجلب البائع ومن ثم تطرح عليه فكرة المطارحة أمام الجواري؟ ألا تخشى من عواقب ذلك؟ أليست هناك روادع أخلاقية تحدد خطواتها؟ وكيف تحبس الرجل في القلعة لثلاثة أيام دون أن يشعر أحد بالأمر، أليس هناك حراس وأعوان للأمير ممن يمكن أن يخبروه بالأمر؟ أم أن الأمير ضعيف الشخصية، غير ذي حضور وأن الأميرة هي التي تتحكم بكل شيء وتمارس سطوتها على الجميع؟

هل تتصرف الأميرة على هذا النحو الإباحي والمتهور بالرغم من الأمير وبمعرفته؟ أنها تفعل ذلك أمام الجميع فكيف يمكن تبرير ذلك؟

لو أن الحكاية كانت أكثر حذراً في الالتفاف إلى هذه الجوانب لكانت أكثر تأثيراً وإقناعاً إلى حد كبير.

حين يكتشف الأمير الفضية ويعلم بما يقوم بين زوجته وبائع السلال فإنه يحمل هذا الأخير المسؤولية. إنه يحول غضبه من الأميرة باتجاه بائع السلال، فكأن الأمير يجعل من بائع السلال كبش فداء يفرغ فيه حنقه بعد أن يعجز عن محاسبة الأميرة[٣]. هكذا نحن أمام رجلين ضعيفين يتصارعان تاركين الجاني، الأميرة، دون حساب.

هل يتصرف الأمير على هذا النحو لجهله بحقيقة الأمر أم تهرباً من مواجهة الواقع؟ وهل يستحق بائع السلال العقاب حقاً؟ ألم تقم الجارية بإخبار الأمير بالحقيقة فكيف فشل الأمير في رؤية المذنب الفعلي؟

ولكن هل تحاول الحكاية الإيحاء بأن الأميرة، إذ تستجيب لشهوتها ونوازعها الجسـ ـبة، فإنها لا تقترف ذنباً ولا ترتكب إثماً. بل إن المذنب والآثم هو البائع الذي يرفض إشباع حاجة الأميرة ويتهرب من عشقها له وتعلقها به. كأن الدرس الذي تريد

الحكاية أن نستخلصها هي: مجرم من يتهرب من عاطفة امرأة. إلا أن السياق الذي ترد فيه الحكاية تستبعد تفسيراً كهذا. فالحال أن ليست هناك ترسبات فلسفية في قاع الحكاية. وكل شيء يطفو على السطح بما هو فيه وليس بما يمكن أن تتضمنه ويؤول إليه. فكأن الأمر، هنا أيضاً، وعلى غرار حكاية ممو وعيشي، يتعلق بواقعة حقيقية جرت في مكان من بلاد الأكراد ونقلها المغنون كما هي، من دون إخضاعها لعملية توليف أو تحميلها بدلالات أبعد غوراً من راهنيتها المباشرة. تهرع الأميرة لإنقاذ البائع من يد زوجها الذي يهمّ بقتله. كأن الأميرة تتواطأ مع البائع للتخلص من الأمير. ألم يكن الأمير عائقاً في وجه اللقاء والوصال؟ إذن يترتب عليه تحمل وزر فعلته. ومع هذا فنحن، المستمعون والقراء، نعرف أن الأمير مطعون في ظهره. فالأمر يتعلق بزوجة غير وفية وزوج غيور على شرفه وشرف زوجته وسمعة إمارته. إلا أن هذا الزوج ضعيف، غائب، غير ذي حضور ومكانة. لقد تصرفت الأميرة بغطرسة وتحدّت الأمير والإمارة والناس جميعاً حين تصرفت بما لا تقبل به الأعراف والتقاليد القبول. فهي اتبعت شهواتها وتركت كل شيء آخر. وجمال البائع، بالنسبة لها، أهم وأروع من الإمارة كلها، و البائع، في قلبها، أرفع مكانة من الأمير وأهم بما لا يقاس من الإمارة كلها.

يلوح بائع السلال في المشهد الأخير مجرماً لا يتورع عن القتل، هو الذي كان خجولاً، متواضعاً، بائساً. لقد التقط الخنجر من يد الأمير ولم يتردد في قتله رغم معرفته اليقينية بأن الذنب كله يقع على كاهل الأميرة وأن الأمير، مثله، ضحية. فلماذا لم يسدد طعنات الخنجر إلى الأميرة، المذنبة وفضل، بدلاً من ذلك، قتل الأمير؟ كان ينبغي أن تموت الأميرة ويقف الرجلان وجهاً لوجه وتنكشف لهما الحقيقة كلها؟

لقد ساهمت الأميرة في قتل الأمير، فهي حين هرعت إليه وأخذت الخنجر من يده وفرت الإمكانية لبائع السلال للنيل من "غريمه". هناك تواطؤ، غير مباشر، بين الأميرة وبائع السلال في قتل الأمير والتخلص منه: الأميرة ظناً منها أنها ستستفرد ببائع السلال وتضمن المجال لإمتلاكه، وبائع السلال رغبة منه في تخليص نفسه (والأميرة) من يد الأمير.

ولكن هذا يناقض الصورة التقية، الورعة التي ظهر فيها بائع السلال. إذ كيف يقدم رجل نزيه ومؤمن على قتل امرئ بريئ؟ وهل يشكل قتل الأمير، الذي يدافع عن عرضه، أمراً فاضلاً؟

تروى الحكاية بطريقة تستدر فيها تعاطف المستمع، القارئ، مع بائع السلال. فالانتباه منصرف إليه طوال السرد، وهو يقع في بؤرة الحدث، وتبرز صفاته كخصال مميزة ونظيفة تستحق الاحترام.

فوق هذا فإن الحكاية هي حكايته. هو "بطل" الحكاية وبؤرتها المركزية. وما يأتيه من أفعال ومواقف وأقوال تقف في دائرة الاستحسان. والحاكي، وكذلك المستمع، يظهر بائع السلال بوصفه النموذج الجيد، والمثال الذي يستحق التقليد إنه تجسيد للنقاء والطهارة في مقابل الجشع والإباحية.

والمغنون الذين يرددون حكاية بائع السلال يشددون في الحوارية بين البائع والأميرة، على عفة البائع وتمسكه بالدين وتعففه من الأفعال الحرام مثلما يظهرون تبرج الأميرة وإظهارها لمفاتنها وسعيها في إغراء البائع بجسدها الجميل.وتساهم مهنة بيع السلال في تكريس الصورة النزيهة للبائع، فصنع السلال لا يتطلب رأسمالاً ولا دخولاً في تجارة أو تبادلاً للسلع. وإنه لا يشتري شيئاً من أحد ليعود ويبيعه، بل هو يلتقط عيدان القش من ضفاف الأنهار ليصنع منها سلاله. هي مهنة نظيفة لم يتسرب إليها قساوة التجارة وغواية الرأسمال. وهي، فوق هذا، مهنة متواضعة تكفي لتأمين لقمة العيش له ولعائلته لا أكثر. فهو لا يبتغي مراكمة ثروة ولا يسعى في أثر الغنى. إنه يطلب عيشاً بسيطاً لائقاً وحسب. وأمنيته هذه تصطدم بواقع غلبت فيه الشهوانية الحسّية وسيطر المال والجاه.

كأن الحكاية تعكس ذهنية مجتمع رعوي تسود فيه القيم الأخلاقية الفاضلة، التي تركز على الابتعاد عن الشهوة الجنسية

والامتناع عن ارتكاب الزِّنا والمعاصي، هذا رغم أن الواقعة تجري في مدينة تمثل "عاصمة" الإمارة التي يدير شؤونها الأمير والأميرة. كأن انتصار بائع السلال هو انتصار لقيم الريف النقية على أخلاقيات المدينة الفاسدة. ولكن في قلب هذا الالتقاء بين الريف والمدينة، بين التقاء النقاء والفساد، تقوم الصورة التي ترسمها الحكاية للعلاقة بين الرجل والمرأة، أو بين الذكر والأنثى: فالرجل عفيف، نقي، يتقيَّد بالأخلاق والتقاليد بينما المرأة شهوانية، خليعة، متهورة. إن الرجل النقي، القادم من أطراف الإمارة حاملاً سلاله سعياً في كسب حلال يصطدم بفساد المدينة وتعفن الإمارة. فإذا كان الرجل يمثل الريف بنزاهته فإن المرأة تعكس وجه المدينة بتهتكها. وإذ يركز الرجل على الأخلاق والقيم الروحية فإن المرأة تشدد على مفاتنها الجسدية. المرأة أنانية، جشعة في مقابل الرجل القنوع، الغيري. المرأة تخون زوجها في حين يتشبث الرجل بالوفاء لزوجته. المرأة تسعى في الجاه واللذة في حين يتمسك الرجل بعمل يده ويمارس التقشف.

إن الأمر يتعلق، إلى حد ما، بالرسم التقليدي الشائع الذي يظهر المرأة في صورة أصل المفاسد والبلاء. إنها حواء التي أغرت آدم بالتفاحة فأخرجته من الجنة وخرجت معه.

الهوامش:

١- إلا إذا اعتبرنا الشروط الاجتماعية التي دفعت بالرجل إلى امتهان بيع السلال سبباً خارجياً أدى إلى اللقاء.

٢- هناك من يقارن بين حكاية بائع السلال وتلك التي تروي قصة المتصوف إبراهيم أدهم. راجع بهذا الشأن، "زه مبيل فروش" تأليف صديق بوه ره كه ى، مهاباد، إيران، ١٩٨٧.

٣-يدفع هذا الواقع بنا إلى سوق افتراض شبه فرويدي وهو إمكان أن يكون الأمير إما عاجزاً جنسياً أو أن يكون كبيراً في السن بحيث يدفع الأمر بالأميرة إلى تفضيل البائع عليه.

ممو وعائشة

إن أي حكم على الحكاية وطريقة سردها سوف يكون مجحفاً طالما أنها لا تنتمي إلى جنس الحكاية المكتوبة.

وهذه الحكاية، مثلها مثل معظم الحكايات الكردية، لم تدخل ذخيرة الأدب الفلوكلوري من باب الكتابة والتدوين بل من نافذة الحكي والغناء. ولهذا فقد خضعت في أسلوب طرحها (وكذلك في جوانب من مضمونها) لمزاج الحكواتيين والمغنيين وثقافتهم ومقدراتهم الذهنية. وشأن الحكايات جميعاً فإنها تعكس، بطريقة أو بأخرى، ثقافة وروحية المجتمع الذي أفرزها والناس الذين صاغوها وكذلك أولئك الذين تقبّلوها وأدخلوها في ذخيرتهم الروحية والنفسية والأخلاقية. وهي بهذا المعنى تؤلف معياراً قيمياً وجمالياً في آن معاً. فهي من جهة تمنحنا المجال لكي نتعرف على القيم والسلوكيات التي كانت تتحكم بالناس في علاقاتهم وطرق عيشهم كما أنها ،من جهة أخرى، تكشف النقاب عن مستوى التطور الجمالي والذوقي السائد عند هؤلاء الناس.

في ممو وعائشة، ندرك، على الفور، أن الأمر يتعلق بمجتمع عشائري. أم ممو تطلب من "رجال العشيرة" أن يطلبوا لممو يد الفتاة الشقراء عائشة. ولكن الأغنية/ الحكاية لا تعطي أي فكرة عن العشيرة المعنية، ما هي وأين تسكن. والعشائر الكردية كانت (ولا تزال) كثيرة، وهي تختلف في ما بينها من ناحية المنظور الحياتي. فبعضها يختزن صفات النبل والشهامة والشجاعة، وبعضها يمتهن السلب والنهب والتخريب. بعضها كريم وبعضها بخيل. بعضها يحترم المرأة وبعضها يهينها، بعضها يحترم الضيف وبعضها يحتقره. بعض العشائر تسود فيها القيم الذكورية بشكل صارخ وتكون الكلمة الفيصل للرجل أياً كان شأنه وموقعه مقاربة مع المرأة. ولكن عند بعض العشائر الأخرى تحتل المرأة موقعاً مبجلاً وتملك زمام الأمر بيدها وتكون العشيرة رهن أوامرها وإشاراتها. في هذه الحكاية لا نرى أثراً لوالد ممو، فأمه هي التي تطلب من رجال العشيرة تزويجه. فهل أن الأب قد وافته المنية أم أن الأم مطلقة تركت زوجها في عشيرة ورجعت إلى عشيرتها الأصلية؟ هل الأب غائب عن العشيرة لأمر ما، هل هو مريض؟ ليست هناك إذن أي إشارة للأب. ومع هذا فإن السؤال يقفز إلى الذهن فوراً: لماذا ينبغي على العشيرة أن تخضع لطلب الأم لتزوج ممو؟ ما شأن العشيرة كلها بالأمر ولماذا يتحتم على رجالها أن ينشغلوا بأمر زواج ممو؟

إن الحكاية تسرد الأمر وكأنه شيء بديهي، ولا يتسرب أي تلميح إلى علاقة الأم بالعشيرة وكذلك إلى موقع ممو وأمه منها. وفي المستوى نفسه لا نلمح أي إشارة إلى أهل الفتاة. لماذا هم يقبلون بعرض الزواج فوراً، بل يقبلون به على الإطلاق. هل هناك قرابة تجمع بين ممو وعائشة؟ كل كان الاثنان عاشا حالة غرام؟

بعيداً عن هذا الأسئلة ودون المرور بأي محطة من شأنها أن تزودنا بزاد معرفي عن المحيط العشائري والعائلي لممو و"عشيقته" عائشة[١] يتحقق المراد ويتزوج ممو من عائشة ويستقران مع الأم وتمضي حياتهما على هذا النحو حتى يطلب ممو للخدمة العسكرية. لا ندري كم يمضي من الوقت منذ زواج ممو وعائشة إلى حين طلبه للخدمة. فالحكاية (المغني الذي يروي الحكاية) لا تشير إلى ذلك قط، وهي لا تلقي أي ضوء على الطريقة التي عاش بها الاثنان معاً (ومع الأم) في هذه الفترة. والحال أن الأحداث التي تسبق ذلك (بلوغه سن الزواج، طلب يد الفتاة، الزواج، العيش المشترك مع الزوجة والأم) تبدو وكأنها مقدمات للتمهيد للحدث الأكبر وهو الذهاب إلى الجيش، فهذا يشكل محور الحكاية وهو يعدّ بمثابة النقلة التي تخلخل السيرورة الحياتية للجميع. فالحياة لن يكون كما هي بعد لأن ينصرف ممو إلى خدمة الجيش التركي.

يذهب ممو تاركاً زوجته عائشة وأمه وراءه وتغرق الاثنتان في

الحزن لفراقه. يقضي ممو سبع سنوات في الجيش. ولكن طوال هذه الفترة لا تخبرنا الحكاية بأي شيء. كيف قضى ممو هذه السنوات؟ ماذا كانت أحوال العسكر؟ وكيف كانت العلاقة بين ممو والعساكر الآخرين وكذلك بينه وبين ضباطه من الترك؟ ماذا كانت ردود فعل الجانبين؟ تمر إذن هذه السنوات من دون تسليط الضوء على ما تختزنه هذه الفقرة من جوانب نفسية (تأثير المناخ العسكري على ممو، الريفي القادم من الطرف القصي من الإمبراطورية (العثمانية) والتارك لأمه وزوجته وحيدتين دون معيل أو سند) أو قومية (نظرة الجيش التركي للكرد وتمرداتهم وحركاتهم الداعية للاستقلال أو الحكم الذاتي الكردي).

إن الأغنية تقفز عن هذه الجوانب وتمضي بسرعة نحو النهاية حيث ذروة الحكاية ونهايتها. ويبدو أن لا مغزى من الأمر كله سوى الإتيان على ذكر الحكاية باعتبارها واقعة حدثت من دون ربطها بأي مغزى حياتي. وخلال كل هذا الوقت لا نعرف شيئاً عن شخصية ممو، وأفكاره وسلوكه، مثلما لا نعرف شيئاً عن عائشة أيضاً. فالشخصيتان، رغم محوريتهما وتشكيلهما لقطبي الحكاية الأساسيين، إلا أنهما يردان من دون الغوص في عالميهما واستكشاف الثقل الذي يسببه فراقهما بعد الزواج. وفي السوية نفسها فإن الحكاية لا تخبرنا شيئاً عن أحوال القرية والعشيرة والأكراد عموماً وعلاقة هؤلاء بالمركز التركي وما تشكله مسألة

الخدمة العسكرية (الجيش غريب) من إرهاصات في نفسية الكردي.

والحكاية لا تخبر سبب ذهاب ممو إلى بلاد الشام تحديداً لأداء خدمته رغم معرفتنا أن هذه البلاد كانت تؤلف جزءاً من الإمبراطورية العثمانية.

وقد يتساءل واحدنا عن المصداقية في أن تقوم عائشة بإرسال رسائل إلى بادشاه الترك لإرجاع ممو. فهذا خلل واضح لا يقبله المنطق. إذ كيف تقدر هذه الفتاة الكردية البائسة أن تملك اتصالا مباشراً مع البادشاه التركي نفسه. ومن أين لها أن تكتب وتقرأ، هي المنتمية إلى عشيرة تمتهن الرعي والارتحال؟

لا نلمس متانة في قوام الحكاية، كما أننا نصطدم بواقع عدم اقترانها بأي فكرة فلسفية (قتل الابن) أو قومية(الجيش التركي) أو اجتماعية (أحوال الكرد الرعوية) أو نفسية (تأثيرات الواقع على نفسية ممو وعائشة).

وقد تكون الحادثة التي وردت في الحكاية وقعت فعلاً في مكان ما من بلاد الكرد: أن تقوم الأم بقتل ابنها نتيجة سوء تقدير وتصرف. وكثيراً ما يلجأ الناس إلى تحويل حوادث تراجيدية من هذا القبيل إلى حكايات تتناقلها الأجيال. ومثل هذه الحكايات تستقر في الذاكرة لدراميتها وقتامة أجوائها وفداحة آثارها. وهي تتبدل مع الزمن فيتضخم بعضها ويتقلص

بعضها الآخر، بل وقد تطرأ عليها تغيرات فيدخل في صلبها أشياء لم تكن وقعت في الأصل، في حين تحذف منها أشياء كانت وقعت بالفعل. وليس من شك في أن فكرة اتصال عائشة بالبادشاه التركي في الحكاية وتحول الأم إلى ذئبة هي من المبالغات التي تسربت إلى الحكاية في ما بعد، وليس لهذين الخبرين من وظيفة في الحكاية سوى الإطناب والتهويل. كما أنه ينبغي الأخذ في الاعتبار نوازع المغنيين أنفسهم. فبغية شد الانتباه وربط المستمعين يلجأ المغني إلى إدخال تفاصيل مثيرة أو "خلق" مفاصل تؤدي إلى إنشاء فضاء متحفز وتخلف عند المستمع ترقباً متوتراً.

مع هذا ورغم الفقر الواضح الذي تعاني منه الحكاية على صعيد البناء الدرامي والبنية الحكائية فليس من شك في أن الحادثة تدفع المستمع إلى التفكير. إن هناك غصة تنشأ من النتيجة المفجعة التي تؤول إليها الوقائع، وهذه الغصّة تقود إلى التأمل في صيرورة الحياة وما يخبأ القدر من أهوال[٢].

هوامش:

١- إن المبرر الوحيد الذي تعطيه الحكاية لإقدام أم ممو على طلب يد عائشة هو جمالها.

٢- يمكن مقارنة هذه الحكاية مع مسرحية ألبير كامو "سوء تفاهم" حيث تلجأ الأم إلى قتل ابنها نتيجة سوء تقدير أيضاً.

سيفا حاجي

هذه حكاية نموذجية من النمط الذي يروي للتسلية وتزجية الوقت. فالمبالغات تتزاحم والوقائع المتناقضة تدفع بعضها بعضاً من دون الانتظام في نسق سردي ذي منطق. وإذ أشير إلى المنطق هنا فلست أقصد التبرير الواقعي لكل حركة في الحكاية. فالحال أن الحكاية (سواء كانت حكاية شعبية أو خرافية أو فانتازية... إلخ) تملك منطقها الداخلي الخاص، وهي لا تستجيب للمقاييس الزمانية والمكانية السائدة في الحياة العادية التي نحياها. فالحكايات تبدو، غالباً ،غير معقولة في الظاهر وتخرق المفهوم السائد للحدث والزمان والمكان والحركة، ومع هذا فإنها تملك معقولية داخلية خاصة بها. إن هناك كتلة من المقومات تجعل منها شيئاً نتقبله كمسلمة لا تحتاج إلى شرح. وهذا يعني، في ما يعنيه، أن "المنطق" ليس غائباً عن روح الحكاية. فأن تكون الأشياء خارقة، مذهلة، خرافية، فانتازية...إلخ لا يعني البتة أنها منفلتة من كل نظام وأن سيرورتها رهن الفوضى والتخبط.

ولو كان الأمر على هذا النحو لما استمع أحدنا إلى الحكاية واستمتع بها. والواقع أن ما يجعلنا ننجذب إلى الحكاية، أي حكاية، ونصغي إليها بشغف هو قوة ذلك الناظم الداخلي الذي يملك قانونه الخاص ويربط مفاصل الحكاية ببعضها بعضاً.

مثلاً: حين تتعلق الحكاية ببطل خارق، فإننا نعطى، منذ البدء، تهيؤاً لكي نأخذ ما يقوم به هذا البطل من أعمال خارقة على كونها أشياء معقولة. فلن نحتج ونصرخ إذا ما اقتلع شجرة بيده أو قطع بحصانه مسافة أشهر في أسبوع واحد.

وفي اللحظة التي تبدأ فيها الشك (كي لا أقول الامتعاض) يدخل إلى نفوسنا ونبدأ في تلقي وقائع الحكاية كأشياء مضطربة فأننا نكون أمام حكاية مخلخلة لم يفلح قائلها في نسجها نسجاً متيناً.

وهذا حال حكاية سيفا حاجي: بداية، نحن لا نعرف شيئاً عن الشخصيات القائمة فيها. من هو الابن (الفارس) الذي رأى المنام؟ ومن هي سيفا حاجي التي جاءته في المنام؟ وفي أي مكان يعيش الجميع؟ أين تجري أحداث الحكاية؟

لا تشكل هذه الأشياء، بالطبع، شروطاً ضرورية لقوام الحكاية، فهذه يمكن أن تجري بمعزل عن هوية محددة. وما يهم، في هذا الحال، ليس من يقوم بالأفعال بل كيف يقوم بها وإلام

تؤدي تلك الأفعال في نهاية الأمر، والخلاصة التي يحصل عليها المرء في الأخير، هي خلاصة تصلح للجميع.

لقد تواجه الفارس، في المنام، مع سيفا حاجي من دون أن يكون شاهدها أو حتى سمع بها من قبل. الأنكى من ذلك أنها تعيش في بلاد[١] لم يسمع بها الفارس قط.

أن تقبل هذا الشيء أمر صعب. ولكن يمكن الأخذ به باعتباره أمراً خارقاً يملك مبرره الداخلي. أليست الأحلام أطيافاً تحل في النفوس متى شاءت وكيف شاءت؟ ويستطيع المرء أن يسلم بالأمر استناداً إلى ما يوفره الذهن الجمعي من مراكمات في هذا الصعيد. ألم يحدث أن حلم أحدهم بأنه كان في مكان لم يسمع به من قبل أو أنه التقى شخصاً غريباً لم يأنس إليه قط؟ بل ألم يحدث أن رأى أحدهم في منامه أنبياء أو رسلاً أو أولياء أو زعماء أو أناساً آخرين، لايعرفهم؟

في المنام، إذن، يرى الفارس سيفا حاجي ويتبادل معها الخواتم ويقع أحدهما في غرام الآخر.

لقد تقبلنا فكرة أن يرى الفارس سيفا حاجي في منامه ويعشقها ويقع أسيراً لهواها من دون سابق إنذار. ولكن كيف يمكن تقبل فكرة انتقال خاتم سيفا إلى إصبع الفارس؟ فالخاتم جسم مادي، محسوس، ذو كتلة وليس طيفاً أو أثيراً[٢].

ذلك هو الخلل الأول في الحكاية.

والخلل الثاني يقع حين يلتقي الفارس بسيفا حاجي على باب خيمتها، فترده هذه وتعنفه رافضة أن تناوله كأس الماء. فالفارس لم يتعرف على سيفي رغم أنه كان رآها في منامه.

والخلل الثالث يأتي حين تقول الحكاية أن الجنّية تطلب من الفارس أن يذهب إلى الخيمة ثانية ويكشف لسيفا عن خاتمها الذي في إصبعه. فهل كانت سيفا أيضاً رأته في حلمها. وهل هي حلمت بالشيء ذاته مثلما فعل هو؟

هذه الأخطاء الثلاث هي من الفداحة بحيث تجعل المضي مع الحكاية أمراً لا يمكن تقبّله بسهولة وتؤدي بالسامع، أو القارئ، إلى أن يتردد كثيراً في التجاوب مع سيرورة الحكاية ومآلها. ولكن ما يجعل المهمة أصعب هو وجود الإقحامات الفضفاضة والزوائد الثقيلة في جسم الحكاية.

فالجنّية التي تقف على باب القصر، حيث يسكن العمالقة، والتي تلبي طلبه في امتلاك الشال المحمودي، تبدو نافرة عن حجم وقدرة الحكاية.

والراعي الذي يمكث خارج البلدة[٣] يرعى الأغنام ويتكشف عن أنه عشيق سيفا حاجي وأنه لم يبق له سوى عام كي يأخذها زوجة حسب الاتفاق مع والدها، يبدو هو الآخر مقحماً وزائداً عن حاجة الحكاية والمستمع.

ثم نأتي إلى الأخير والنهاية الغريبة:

قدوم الراعي على رأس جيش للمطالبة باسترداد سيفا حاجي. فهل الراعي إمبراطور أو حاكم حتى يكون له جيش؟ وهل سيفا حاجي قطعة أثاث كي يستردها؟ ولماذا كان الراعي قبل في الأساس بأن تذهب سيفا مع الفارس، مع أنه ودّعها واحتضنها؟ ثم ما ذنب الفارس إذا كان والد سيفا قد تراجع عن وعده وخذل الراعي؟

ألم يكن حرياً به، أي الراعي، أن يذهب إلى الوالد ويسأله عن العهد الذي كان قطعه على نفسه وذلك بعد أن أمضى ستة أعوام في رعي أغنامه ولم يكن قد بقي سوى عام واحد لكي يكمل شرط الزواج من سيفا؟

أمّا أن يخاف الفارس من الراعي ويقنعه بالزواج من ابنته الصغيرة سيفا سيفي، بدلاً من أمها، فهذه هي القشة التي تقصم ظهر الحكاية كلها. فهنا، فارق زمني كبير، في العمر، بين الراعي وابنة الفارس. والابنة لم تكن قد رأت الراعي ولا هي تحبه فكيف تقبل به زوجاً؟ ثم ألا تبدو الإبنة وكأنها جائزة يشتري بها الأب رضا الراعي؟ كيف يقبل الأب نفسه بهذا الشئ المثير للنفور؟ الغريب أن الحكاية تقول عن الراعي وابنة الفارس أنهما "حققا مرادهما" حين تزوجا، كما لو كانا عاشقين ينتظران الفرصة للزواج. لا يحتاج القارئ، ومن قبله السامع، إلى ذكاء

كبير كي يدرك القدر الكبير من الاعتباطية والتلفيق في هذه الحكاية ويتأكد بالتالي من ركاكتها وخلوها من منطق داخلي وناظم سردي ومتانة في البنية.

إنها تراهن على سذاجة القارئ، ولكنها تراهن على افتقاره إلى الذوق أيضاً. فليس من شك في أن ذوقاً رديئاً وحده يستطيع تقبل هذه الحكاية، ناهيك عن الاستمتاع بها.

الهوامش:

١- بلاد تولوز غمي، مكان لا وجود له. ويستغرب المرء مثل هذا الأمر. فالحكاية تمتلك بنية "واقعية" من حيث الإشارة إلى فتاة بعينها، سيفا حاجي، إذ يلوح وكأن اتفاقاً ضمنياً يقوم بين الحاكي والمستمع على وجود الفتاة وانتسابها إلى مكان محدد ومعروف يتعرف إليه الطرفان، خصوصاً أن الأمر يتعلق بأخبار تتسرب من محيط عشائري تنتمي فيه كل عشيرة إلى فضاء مكاني معروف.

٢- في حكاية ممي آلان يتبادل العاشقان، مم وزين، الخواتم أيضاً. ولكن ذلك كان ممكناً، ومعقولاً، إذ أن الجنيات كانت حملت زين، وهي في سريرها، ووضعتها في غرفة مم وكان ممكناً أن يتبادل كل واحد الخاتم مع الآخر. أما أن ينتقل الخاتم عبر الفضاء من إصبع إلى إصبع آخر فهذا ما لا يمكن تقبله.

٣- لنلاحظ كيف أن العقلية الرعوية- الريفية هي الطاغية في تركيبة الحكاية. فكيف يمكن تصور "مدينة" تسرح الأغنام وتمرح على مشارفها؟ وكيف بالأحرى يسكن والد الفتاة المدينة وهو يملك أغناماً يقوم الراعي بالاهتمام بها في مدخل المدينة؟

سيامند وخجي

تعد "سيامند وخجي" واحدة من الحكايات الشائعة كثيراً لدى الكرد. وتحفظ الأجيال المتعاقبة اسمي سيامند وخجي وتتذكر مصيرهما. وتتمتع الحكاية بقسط وافر من الشهرة حتى في الوسط غير الكردي من المنطقة الواقعة في محيط وقوع أحداث الحكاية[١]. ومهما يكن من أمر فإن تعلق سيامند بخجي وخطفه لها ومن ثم موته التراجيدي، هي أمور ذات طابع عاطفي تهز النفوس. ويعكس انتشار الحكاية في الأوساط الشعبية وترسخها في الذاكرة الجمعية، جانباً من البنية النفسية والمخزون الذهني في هذه الأوساط. كذلك فإنها تترجم نوعية المثل والأخلاق التي كانت سائدة (ولا تزال؟) هناك.

والحكايات هي، في نهاية الأمر، بمثابة مرآة يجد فيها القوم سحنته وبعضاً من ملامحه. إلا أن الطابع الشفوي والارتجالي للحكاية وتنقلها من مغن إلى آخر يفقدانها التماسك الضروري لتحولها إلى منظومة قيميّة يمكن الإتكاء عليها لرسم صورة

للمنظور الحياتي للناس المعنيين. ومع هذا فإن مجرد انشداد الناس إلى الحكاية وتعلقهم بها وتداولهم لها وتخزينها في ذاكرتهم وتعاطفهم مع شخوصها، كل هذا يشكل متكأ يمكن الاستناد إليه. فهناك، في الصيرورة الأخيرة للأشياء، اتفاق ضمني، أو تواطؤ، بين الحكاية ومتلقّيها. ولعل ما ينشده هؤلاء في واقعهم المعيوش يسقطونه على الحكاية التي يتناقلون سردها من جيل إلى جيل.

والحال أن بطلي الحكاية،سيامند وخجي، وجدا على الدوام تعاطفاً من لدن الناس عملت الأيام على ترسيخه أكثر فأكثر.

والمنطقة التي تجري فيها الحكاية هي منطقة يسود فيها نمط العيش القائم على الرعي والصيد.وهي كانت تشكل مرعى نموذجياً يجذب الرعاة الذين يأتون من المناطق السهلية والداخلية ذات المناخ الحار والأراضي القاحلة[٢]. وكان شائعاً لدى الرعاة و الكرد الانتقال إلى المصايف صيفاً والنزول إلى السهول الحارة شتاءاً.

ولكن من أين جاء سيامند هذا ومن هم أهله؟ هذه أمور لا تشير إليها الحكاية. وقد يكون أمراً طبيعياً أن يخرج أي شخص إلى الصيد في تلك المنطقة الجبلية المكتظة بالطرائد، ولكن ما هو غير طبيعي، أو غير متوقع، هو أن ينزل من الجبال ويقصد

مضارب البدو العرب ويحلّ، من ثم، ضيفاً على فارس عربي تحديداً. فلا تبدو هذه النقلة منسجمة مع المشهد العام للمناخ المحيط. إذ ما الذي يدفعه إلى زيارة تلك المضارب بالذات وذلك الفارس بالتحديد؟ أهي حركة مقصودة ومخطط لها بحيث تلتقي أنظاره بأنظار الفتاة التي سوف يعشقها؟ وهل كان يعلم بوجود الفتاة هناك؟ هل ذهب إلى تلك الخيمة عن سابق تصميم. أم أن الأمر محض صدفة؟

ولكن الفتاة مخطوبة لابن أمير العرب نفسه. فهل كان سيامند يعرف ذلك حين أحبها؟ إذا كان هذا هو الحال فإن سيامند يخرق قانوناً راسخاً لدى الناس هناك، وهو الاقتراب من دائرة من ربطت الخطبة مصائرهم من قبل. أما أنه لم يكن يعرف ذلك بشكل مسبق ثم أحيط علماً بالأمر في ما بعد، فإن ذلك يرتب عليه التراجع عن الأرض التي خاض فيها والإمساك عن المضي وراء عواطفه والامتثال لواقع الحال.

وقد يخطر لذهن البعض أن ما يقوم به سيامند يعد تحدياً للتقاليد ورغبة في تحطيم ما يؤلف عقبات في وجه الرغبة الحرة للعشاق بالالتقاء وطموحهم إلى تجاوز واقع شيء يفرض نفسه عليهم. ولكن الأمر ليس على هذا النحو. فسيامند وخجي ما كانا عاشقين قط. وحين خُطبت خجي لابن أمير العرب لم تكن تعرف سيامنداً ولا كانت رأته، كما أن سيامند لم يكن يعرفها أو

التقى بها. إن "حبهما" لم يظهر إلى الوجود إلا بعد اللقاء الذي تم حين نزل سيامند ضيفاً على خيمة والد خجي. وتم اللقاء بالصدفة كما يتضح من سياق الحكاية. والحال أن الأمر يظهر على نحو يبدو فيه أن سيامند قد استحسن جمال خجي فآثر امتلاكها والاستفراد بها، ليس من دافع هوى جارف أو عشق روحي بل بسبب من أنانية طاغية.

وقيام سيامند بخطف الفتاة من وسط العرس يمثل تجسيداً لتلك الأنانية، ذلك أن الفتاة كانت رضيت بقسمتها في الزواج من أمير العرب. ألم تكن قد خُطبت له؟ ولقد كان انصرم وقت منذ تعرف سيامند إلى خجي وصولاً إلى يوم زفافها لابن أمير العرب وكان في وسعها أن تبعث رسولاً إلى سيامند ليأتي ويخطفها قبل أن يقام العرس، إن كانت هي شاءت ذلك.

ما هو جلي هو أن سيامند بادر إلى الخطف بقرار ذاتي ومفاجئ منه دون أن تكون لخجي أدنى علم بذلك.

لقد فوجئت بالأمر مثلما فوجئ من كان حاضراً في العرس. ويوحي المشهد بأن سيامند تحدّى الجميع بخطوته تلك. كانت خطوة فيها من الأنانية والغطرسة ما فيها من التهور والطيش (ليس من الشجاعة في شيء القيام بخطف فتاة في غفلة من الناس جميعاً). ومع ذلك فإن في المشهد ما يعجز عن الإقناع.

إذ لا يمكن تصور رجل، مهما أوتي من الجرأة والإقدام، يقدم على اختراق المضارب والنفاذ إلى قلب مرتع أمير العرب، بفرسانه وحراسه وحاشيته وأتباعه، والنزول لأخذ الفتاة ورفعها لتتسلق الفرس ومن ثم الركوب ثانية والانطلاق أمام أنظار الجميع.

ليس سيامند بطلاً نبيلاً بحيث أن خصاله الرفيعة وشجاعته هي التي جمّدت الحاضرين وأذهلتهم وحالت دون قيامهم بمطاردته. فالحال أن قيامه بخطف الفتاة يدخل في خانة الاقترافات الكريهة والأعمال الشنيعة في دائرة الناس المقيمين في تلك الديار. وفوق هذا فإن خطف ابنة شخص آواه وأطعمه وكرّمه يعد نكراناً للجميل وطعنة في الظهر وينبع من نفسية غادرة ونزوع جبان في تملك ما ينتمي إلى الغير. وقد يكون الإمساك عن مطاردته من جانب أهل العريس (وكذلك أهل العروس) ترفعاً عن النزول إلى الحضيض الأخلاقي الذي يمثله سيامند وتعففاً عن تلويث أيديهم بشخصٍ مثله.

وتساهم الخطوة التالية التي يقوم بها سيامند في تأكيد صورته البشعة هذه[٣] فحين تخبره خجي ما فكرت فيه من أمر قطيع الغزلان وذاك الوعل الأعور يحتد سيامند ويفقد صوابه ويقرر قتل الوعل. ويعطي هذا السلوك تلميحاً آخر، مضمراً، إلى واقع أن سيامند شخص طائش وعنيد وليس هناك من رادع يمنعه من ارتكاب أي فعل سيء بما في ذلك قتل حيوان برئ.

ولكن لجوء سيامند إلى قتل الوعل ينطوي على بعد آخر يمكن مقاربته نفسياً. ذلك أنه، إذ ينتقم من الوعل (انتقام من أجل أي شيء؟) فكأنه ينتقم من ذاته. وهو إذ يرغب في قتل الوعل فكأنه يخفي رغبة دفينة في قتل نفسه. فهو، في الوقت الذي يفصح فيه عن شخصية جشعة وكريهة، فإنه يكشف عن رغبة في التخلص من مثل هذه الشخصية. فكأنه يريد التخلص من نفسه من خلال التخلص من الوعل الأعور، الأجرب، الذي يشبهه. فالوعل يريد امتلاك الغزالة والاستفراد بها وانتزاعها من أيدي آخرين هم أحق منه بها، مثل سيامند تماماً.

ولكن إذا كانت فعلة القتل تضمر بعداً نفسياً فإنها تنطوي على بعد ثقافي أيضاً. فالقتل، وخصوصاً قتل شخص، أو حيوان بريئ، يمثل سلوكاً بربرياً في منتهى الفظاظة. وإذا كان ذلك إيحاءً بالهمجية فإنه إيحاءٌ أيضاً بانعدام مقومات السلوك الحضاري والنبيل.

وتصرفات سيامند، ابتداء بخطف خجي وانتهاء بقتل الوعل، لا يمكن أن تصدر إلا عن شخص ناقص في القيم والفكر والثقافة والتهذيب. إنها تصرفات سمجة، بل شائنة، تشمئز منها النفس السوية. فهل كان سيامند يجسد شذوذاً مداناً أم أنه كان يعكس أفكار جماعة تقر أفعاله وتمتلك، بالتالي، نفوساً متآكلة مثله؟

يروي المغنون الحكاية بشكل يستدر تعاطف السامع من

سيامند. وهو يُظهر وكأنه ضحية لقدر لعين أو لمجتمع ظالم (ولكن أين يكمن الظلم الذي ألحقه الغير بسيامند؟).

والواقع أن المصير الذي ينتهي إليه سيامند يمثل، إذا جاز لنا إسقاط بعد غيبي على الحكاية، عقاباً له على سلوكه الأرعن. فكأن القدر أراد أن ينتقم منه لما صدرت عنه من اقترافات بحق غيره سواء من البشر أو الأنعام. ألم يكن الانقضاض على فتاة مخطوبة لشخص آخر عملاً عدوانياً يستوجب العقاب؟ ألم يكن الإقدام على قتل حيوان بريئ عملاً عدوانياً يستوجب العقاب؟

الأرجح أن بلى. فإنسان مثله يشبه البلاء الذي لا تردعه إلا لعنة القدر. وقد نزلت به اللعنة التي يستحقها ومن لدن الضحية بالذات.

ولكن الحكاية تدخل في منعطف جانبي خاطيء، في ما اعتقد، حين تدفع بخجي إلى الانتحار. وأكاد أعتقد أن هذه الانعطافة في صيرورة الحكاية تعكس ذهنية المحيط الخارجي والمغنيين الساردين للحكاية أكثر مما تعكس منطقها الداخلي ونهايتها القيمية والجمالية.

وإذا كان اعتقادي صحيحاً فإن من السهل ربط الأمر بذهنية رجولية تهلل للإقدامات الفظيعة لرجل أمام امرأة لا حول لها ولا قوة.

إن مجتمعاً رعوياً - قبلياً قائماً على الغزو والنهب[٤] سوف يرى في سيامند بطلاً مقداماً لا يهاب الأخطار ولا يتقيّد بالضوابط. وذهنية كهذه تكرس الرجل وحده، مهما أتى من أفعال، سيّداً وصاحب قوة وبأس. ولا تكتمل هذه الصورة إلا إذا اقترنت بالمرأة وهي تستسلم خانعة للرجل وتتعلق به، فكأنها، بسلبيتها وخضوعها له وانجذابها إليه وارتباطها به، تظهر تقبلاً لهذا الحال. وتمثل خجي هذا الجانب من الصورة. فهي ظهرت دفعة واحدة، وكأنها عاشقة متيمة بسيامند.

ومع أنها لم تكن رأته من قبل ولا عاشت معه قصة حب طويلة[٥] فإنها آثرت ترك خطيبها (زوجها المستقبلي) والذهاب معه، خطفاً، نحوالمجهول. وهي بذلك فضّلت الأجنبي النهاب على ابن الامير نفسه. هي فضلت سيامند البشع على ابن الأمير الذي لابد أن يكون أكثر وسامة (وهدوءاً وتهذيباً) من سيامند. ولا يمكن تفسير ذلك بالقول أن الحب أعمى وأن العشق أقوى من أي نازع آخر، بل يمكن القول أن المعادلة التي يطرحها الذهن الرجولي، الرعوي، لا تكتمل إلا بترجيح كفّة الشخص الذي يمثل القيم الماثلة في ذلك الذهن. فسيامند رمز ساطع للرجولة المنفلتة من عقالها، الرجولة الجامحة غير المتقيدة بالأعراف والنواظم (التي تمثل مجتمعاً مستقراً ومثقفاً إلى حد ما) والساعية في أثر الامتلاك والسيطرة. ومثل هذا الذهن يعلي من شأن الذات

على الأخر. هو ذهن أناني وجشع لا يقيم اعتباراً لنزعة الغيرية altruisme، أي إيثار الآخر، ولا تكون المرأة، في واقع كهذا، إلا متاعاً جميلاً يمكن، وينبغي، انتزاعه من أيدي الآخرين بأي ثمن.

وإذا كان طيش سيامند المفرط قد أدى به إلى لقاء حتفه فإن خنوع خجي المفرط سوف يقودها إلى المصير نفسه. ولكن إذ يتولى القدر تصفية الحساب مع سيامند، فإن خجي تهيأ بنفسها نهايتها أو أنها تدفع بالسلبية ونكران الذات إلى الحد الأقصى. فكأنها، بانتحارها، تريد الالتحاق بسيامند، الميت، أي أنها تصنع اللمسة الأخيرة في الصورة التي رسمتها لنفسها بوصفها "شيئاً" تابعاً لسيامند يأخذه ليزين بها رجولته. وهي، حين تنازلت عن شخصيتها وتركت خطيبها، الذي كانت تقف إلى جانبه في العرس على قدم المساواة، تحولت إلى لا شيء، صارت صرة بلا روح أو كيان فحملها ووضعها خلفه وأخذها إلى حيث يشتهي هو لا هي.

إذا كان السامع صاحب حس سليم فإن من الصعب أن يتفق مع ما يقوم به سيامند وخجي. سيكون غير ممكناً أن يأخذ هذه الارتكابات المتبادلة للأخطاء والفظائع (بحق الآخرين في حالة سيامند وبحق النفس في حالة خجي) على أنها تجليات عشق صادق ونبيل. والأرجح أن الأشياء سوف تتكشف له معكوسة وسوف يتم استخلاص الأمر البسيط التالي: إن المحيط الخارجي

الذي أخفى الحكاية في ذاكرته وتناقلها وذرف الدموع لما آل إليه مصير سيامند وخجي، إنما يعاني، أي هذا المحيط، من مرض يكمن عميقاً في الروح والأخلاق مثلما يعاني من فساد في الذوق والتقدير السليم للأشياء. فالمسيرة الهوجاء والمتخبطة لسيامند والهشاشة المربكة والمخزنة لخجي تبدوان كأثرين من آثار اختلال التوازن في العلاقات والقصور في استيعاب القيم الجميلة والمثل النبيلة. ويزيد في جلاء ذلك أن الحكاية نفسها تعجز عن توفير قالب تتوفر فيه عناصر الإقناع ومداميك المنطق. وهي تبدو، أي الحكاية، كرداء سيء لجسم سيء.

ولعل نقاط الخلل في الحكاية قرينة نقاط الخلل في العلاقات المتصورة:

١- لم تتهيأ مقدمة منطقية لدخول سيامند إلى فضاء الحكاية وزيارته لمضارب البدو ووقوعه في غرام خجي.

٢ - لم تقم حالة عشق بين سيامند وخجي.

٣ - كان يمكن تبرير إقدام سيامند على قتل الوعل برغبته في إطعام خجي، مثلاً، بعد أن شعرا بالجوع والتعب. وكان من شأن ذلك أن يزيد خيطاً جاذباً وذي دلالة في نسيج الحكاية أكثر بكثير من ربط الأمر برغبة سيامند في قتل الوعل لحنقه من تشبيه خجي إياه به.

٤- يبدو مجيء إخوة خجي إلى الجبل ملفقاً. فمن المفروض أن سيامند وخجي قد هربا إلى مكان آمن بعيداً عن الأعين. فكيف تمكن الأخوة الوصول إليهما بهذه السهولة؟ وإذا كان هؤلاء استطاعوا الوصول فلماذا لم يأت أهل العريس أيضاً للثأر من الخاطف؟

٥- لا يمكن الاقتناع بفكرة أن خجي تتذرع بإلقاء خلخالها للعودة إلى الجبل وبقاء أخوتها على الطريق لانتظارها إذ يفرض المنطق السليم أن يأخذها أخوها معه على الفرس للبحث عن الخلخال. كان ينبغي على خجي أن ترمي نفسها من الجبل فور رؤيتها لسيامند في حاله تلك.

الهوامش:

١- وقعت الحكاية في جبال سيبان خلات بجوار بحيرة وان. وكانت هذه المنطقة مكاناً لسكن الكثير من السكان الأرمن، قبل تعرضهم للمجازر على يد الأتراك في مستهل القرن العشرين، وكذلك السريان والعرب. وليس غريباً والحال هذا أن ينسب البعض الحكاية إلى أصول أرمنية أو سريانية أو عربية، إلى جانب التأكيد على كرديتها.

٢- قد يفسر هذا وجود مضارب للعرب هناك، حيث كانت القبائل العربية ترتحل من ديارها في السهول السورية إلى المراعي الجبلية الخصبة في كردستان.

٣- يقال، في روايات أخرى من الحكاية، أن سيامند كان شخصاً دميماً، وقد تكون تصرفاته هذه رد فعل نفسياً على واقعه هذا.

٤- تمتلأ الحكايات الكردية بقصص الغزو والنهب التي كانت تقوم بها القبائل الكردية ضد بعضها البعض، وكان النهب يعد عملاً شجاعاً وليس سلوكاً مداناً.

٥- حسب الرواية فإن سيامند وخجي لم يلتقيا إلا مرة واحدة طوال الحكاية وذلك حين نزل سيامند ضيفاً على أبيها فلمحها في الخيمة وأعجبه جمالها.

ليلى ومجروم "مثروم؟"

يلفت الانتباه الاسم الغريب لبطل الحكاية: مجروم. ليس لهذا الإسم معنى باللغة الكردية، كما أنه لا يمت إلى الأسماء الإسلامية بصلة. وأفترض أنه هو تحريف من "مجنون"، على اعتبار أن الحكاية تحيل إلى قصة العاشقين المعروفين ليلى ومجنون. فهذه القصة العربية شائعة في الأوساط الكردية (وغير الكردية أيضاً مثل الفرس والترك...). وقد عمد كثير من الشعراء الفرس والكرد إلى إعادة صياغة القصة بما يلائم مقاصدهم وواقعهم. ولابد أن هذه الحكاية محاولة من جانب المغنين الكرد لمجاورة القصة العربية الشهيرة.

ولكن إذا كانت الأشياء واضحة في مجنون وليلى، فإنها غير ذلك في ليلى ومجروم. فالحكاية لا تخبرنا شيئاً عن الشخصيات الواردة فيها، من هم، أين يسكنون، وإلام ينتسبون. كما أننا نجهل مكان وقوع الأحداث فضلاً عن زمانها.

وهذا حال معظم الحكايات الكردية، كما سبق ورأينا. فالراوي/

المغني يغفل التفاصيل التاريخية والجغرافية والعشائرية، رغم أهميتها.

تتألف ليلى ومجروم من وحدتين حكائيتين، أو بنيتين سرديّتين، تكاد كل واحدة تستقل بذاتها. الوحدة الأولى تتعلق بمحمد أمين الذي يعشق عيني ويتزوجها ثم يموت في ليلة الزفاف.

والوحدة الثانية تدور حول مجروم الذي يولد يتيماً ويكبر ويعشق ليلى ويتحول هو وإياها إلى نجمتين في السماء.

ويمكن الفصل بين الوحدتين/ الحكايتين من دون إحداث أي خلل في البناء الحكائي لكل منهما. فكل واحدة تملك نسقها الخاص وبؤرتها وحبكتها ونهايتها.

وأنه لما يبعث على الاستغراب إيراد الحكاية على هذا الشكل الفضفاض ومن دون أي ضرورة فنّية أو مضمونية.

فإذا كان المقصود من سرد الحكاية الإشارة إلى قساوة القدر ومباغتته للمصائر (موت محمد أمين في ليلة الزفاف) كان ممكناً، ومقنعاً أكثر، الإبقاء على الوحدة الأولى. وإن كان المقصود تركيز الإنتباه على مجروم والمصير الغامض الذي لفّ حبه لليلى ووقوفهما في دائرة الخطر ومن ثم استجابة القدرة الإلهية لرغبتيهما في التحول إلى نجمتين، وبالتالي التخلص من الموت الأكيد، فإن الوحدة الثانية، تفي بالغرض.

إن التكثيف في الحكاية شيء ضروري، فهو يمنحها الرشاقة والتماسك ويحررها من الترهل والإستفاضات المجانية التي تشوه قوامها وتعرقل سيرها وتشتت انتباه المستمع/ القارئ وتغرقه في حشو لا طائل منه.

والحال أن حكاية ليلى ومجروم غارقة في الحشو والزوائد التي لا مبرر لها. وهي تبدو، فضلاً عن هذا، دون قصد أو غاية، بإستثناء الإثارة المصطنعة والتهويل الملفق.

ولأن الأشياء ملفقة واعتباطية فإن الوقائع تبدو باهتة لا يمكن الإقتناع بها أو تبريرها.

فما أن يرى محمد أمين الفتاة، عيني، أمام باب خيمتها حتى يعشقها، وتعشقه هي أيضاً.

ثم إذا به يسأل أبيه أن يطلب يدها ليتزوجها فوراً. وهذا ما يحصل. حيث يوافق أبو الفتاة دون تردد ويقام العرس دون إبطاء.

ثم يباغت الموت العريس ويخطفه. ولكن ما هي الغاية أو الدلالة أو المغزى من هذه الواقعة؟

يأتي الموت اعتباطاً من دون أي وظيفة سردية أو رمزية. وإذا أريد النظر إلى موت محمد أمين بوصفه مدخلاً إلى ولادة مجروم كطفل يتيم فقد كان أفضل للحكاية أن تبدأ من تلك الولادة وتهمل جانباً كل ما سبقها، كما سبق وأشرت.

الحلقة التالية، أي لجوء أم مجروم إلى التشرد وتعاطي التسول أمر آخر يفتقد إلى المنطق والتبرير الوظيفي. فماذا كان تغيّر في المجرى الحدثي/ الحكائي لو أنها، أي أم مجروم، بقيت في بيت أهل العريس المتوفى، أو أنها رجعت إلى دار أهلها ومكثت هناك لتربي ابنها وتعتني به؟

لا نعثر على أي خيط سردي من شأنه أن يوفر سنداً يبرر لجوء الأم إلى التسكع والتشرد.

وفي مجرى واقعي بحت كهذا، فإن ظهور الملائكة وتفوهها بما سيؤول إليه مصير مجروم يبدو نافلاً لا بل ناشزاً.

والحال أن الملائكة (أو القوى الخارقة والغيبية وما شابه ذلك) تظهر، عادة، في الأساطير والملاحم والحكايات الخرافية وما يماثلها، وهي تلعب وظائف جوهرية تشكل مفاصل حاسمة في مجريات الحكاية وتحدد مصائر شخصياتها وتعيّن أقدارهم[1]. إلا أن حكاية مجروم حكاية إنسان عادي وتجري وقائعه في وسط إنساني بسيط. ولا يتمتع مجروم، مثله في ذلك مثل والده من قبل، بأي مكانة متميزة أو قدرات خارقة تؤهله لأن يكون موضع اهتمام القوى الغيبية. وفي اعتقادي أن هذه التلفيقة، أي إقحام الملائكة في النص، مأخوذة من دون دراية من حكايات أسطورية أخرى سمعها المغني وتأثر بها.

وفي كل حال ما هي أهمية هذه "التنبؤات" التي تتفوه بها

الملائكة. فماذا يغيّر من السياق أن يكون اسم الولد مجروماً واسم معشوقته ليلى أو لا يكون كذلك؟

وأغلب الظن أن التصريح بأن مكانهما سيكون السماء هو تدخل مسبق من الحاكي يحرم الحكاية من طابع المفاجأة ويهيئ السامع للنهاية مجرداً إياها من شحنة التوتر التي كان من شأنها إحداثها لو لم يكن السامع أحيط علماً، من قبل، بما سيكون عليه حال البطلين.

مثلما وقع والد مجروم في غرام أمه، عيني، بسرعة البرق وبمجرد رؤيته لها، فإن الشيء نفسه يحدث مع مجروم. إذ ما أن يلمح الفتاة الجميلة، في القافلة، حتى يعشقها. هكذا، يحدث العشق، هنا وهناك، بلمح البصر وبمجرد التقاء النظرات. ولا يحتاج الأمر إلى لقاء أو محاورة أو تبادل لأدنى قدر ممكن من الكلمات.

لا يأخذ العشق ما يطلبه من وقت وفضاء مكاني ليترسخ وينمو ويحفر في الأعماق، بل يلتمع، كبارقة، على السطح، ويمضي فوراً إلى ميدان العمل: الزواج.

ومع هذا فإن الحال تتبدل مع مجروم وليلى. فإذا كانت رغبة والده قد تحققت على الفور وتزوج من عيني، فإن الوضع يأخذ مساراً آخر مع مجروم. هو لم يسأل أمه أن تطلب له يد الفتاة

ليلى(مثلما فعل أبوه، وكذلك مثلما جرى الحال في حكاية ممو وعائشة) ولهذا فإن مصيره يأخذ مساراً آخر. فكأن التلكؤ في طلب يد الفتاة وعدم الإسراع في الزواج أمران مشينان يستوجبان اللعنة. وعليه فإن إلتقاء مجروم وليلى على النبع ورؤية والد الفتاة لهما ورغبته في قتلهما يمثل نوعاً من العقاب على تجاوزهما العرف السائد بأن يسعيا في الزواج وأن يتم السؤال في ذلك من والد الفتاة نفسه.

أي أن إحجام مجروم في طلب ذلك شكل إهانة للوالد وخرقاً للتقليد وأضحى بمثابة فضيحة.

لم يكن ممكناً، والحال هذا، إنقاذ العاشقين سوى بمعجزة. قد يكون العاشقان لقيا حتفيهما في الواقع. غير أن الراوي/ المغني شاء إنقاذهما وإرسالهما، إلى السماء، بدل القبر.

غير أن هذا التدخل من جانب السماء لا ينسجم مع طابع الحكاية ومسارها، كما قلنا، ولهذا فهو يبدو مقحماً وزائداً عن الجسم الحكائي الأصلي.

وفي كل حال فإن الحكاية تخلو من قوة درامية من شأنها أن تشدّ المستمع/ القارئ. وربما كان هذا هو الدافع وراء إدخال العناصر الغيبية، اللاهوتية في المتن.

وتعاني الحكاية، فضلاً عن هذا، من جوانب كثيرة من الضعف

والحلقات غير المتماسكة، الأمر الذي يجعل تقبّلها بالإجمال، أمراً محفوفاً بالشك.

كما أنها تخسر قابليتها في أن تفرض حضورها كنص ذي قيمة رمزية أو جمالية.

الهوامش:

١- مثلاً الآلهة والعرافون والمنجّمون والأشباح في الأساطير والملاحم الاغريقية وكذلك في الحكايات الفلوكلورية لدى العديد من الشعوب.

قلعة دمدم

حكاية قلعة دمدم تروي حادثة تاريخية جرت في مكان وزمان معلومين. ولكن الأمر، هنا، لا يتعلق برواية الكتبة والمؤرخين بل بالمخيلة الشعبية. والحكاية، أي حكاية، هي، في نهاية الأمر، أفق خيالي يأخذ سنده من أرض الواقع. فليست هناك حكايات شعبية من دون جذور واقعية، كما أن ليست هناك حوادث تاريخية خالية من الخيال والفانتازيا. والمخيلة الشعبية، إذ تلتقط حادثة تاريخية بعينها، فإنها تضفي عليها، من لدنها، ما تخبأه من نوازع وأهواء وما تؤلفه من تصورات وأحكام بشأن الناس والتاريخ. ومهما اشتطت الحكاية، في سيرورتها السردية، أو ضحلت في بنيانها الإنشائي، فإنها تقول شيئاً في النهاية. ويعكس هذا الشيء دخيلة أولئك الذين صاغوها ورؤيتهم للأشياء وطريقة تقييمهم للحوادث. وليس من شك، في أن حكاية قلعة دمدم، أخذت عمادها من الواقع، ولكنها أضافت إليه ثوباً نسجته شرائح من الناس ممن عاشوا الواقعة أو سمعوا

بها أو تناهت إليهم أخبارها. وهي وجدت قالبها على يد المغنيين الجوالين، فاختلفت تفاصيل محتواها وشكل طرحها بإختلافهم.

وتمثل الحكاية جانباً كبيراً من النظرة النمطية التي نشأت لدى أقسام من الكرد إزاء العلاقة التي تربطهم إلى حكام البلاد التي تضم في كنفها أرض الأكراد. ومثل هذه النظرة قامت على أرضية علاقة التابع والمتبوع وما تنطوي عليه من نوازع متناقضة: من الولاء والقبول إلى التمرد والرفض، ومن السعي في خدمة الحاكم إلى إشهار العصيان في وجهه. هذه العلاقة، الإرتباط/ الإنفصام، تشتق من الذهنية التي تخيّم عند الطرفين، كما أنها تتعمق بسيادة هذه الذهنية وترسخها وديمومتها.

ويكون مفهوماً، من تلقاء نفسه، ما تضمره ذهنية الحاكم من رغبات في تكريس الهيمنة والسلطة والتحكم. أما الحكاية فإنها تسعى في إلقاء الضوء و"تفسير" رد فعل الطرف الآخر، المحكوم، ومنظوره إلى معاني الحكم والرضا من الحاكم وكلك معاني الرفض والتمرد. وتقوم في صلب هذه الحوارية الصامته، المغلفة بالشك المتبادل، التعيينات التي رسمت خطوطاً للقيم ومفهومات الشجاعة والبطولة والتشبث بالرأي.

ومعروف أن الوجدان الكردي، على نطاق المسرودات الشعبية، تحفظ حادثة قلعة دمدم كمفصل تراجيدي في التاريخ القومي

للكرد حيث تصادمت رغبة الناس في الإنعتاق من الظلم مع رغبة الحاكم في التسلط. وكثيراً ما عمد السرد التاريخي الكردي إلى تصوير الحوادث بهذا النحو. فأسبغ على كل اصطدام بين الحاكم وأي فرد، أو أفراد، من الكرد ثوب النزوع القومي في التحرر. وصور كل من شق عصا الطاعة على الحاكم ورفع لواء العصيان في هيئة بطل.

ولا تكترث الرواية التاريخية بتفاصيل الحوادث ودوافعها وصيرورتها ومآل أبطالها. فكأن الرواة الكرد، كتبة وحكواتيين، يسدّون ثغرة يجدونها في ميراث مواجهة الكرد لحاكميهم، فيزيلون عن اللوحة العيوب والثغرات وينظفون المتمرد من الرذائل والأخطاء ويشطبون على إيجابيات الحاكم ومبادراته في التفاهم ويتوصلون إلى مشهد نمطي يشبع رغبتهم: حاكم ظالم يقهر بطلاً محرراً.

وليس الأمر كذلك دائماً.

في قلعة دمدم يتعلق الأمر بحال شخص، فرد، هو الخان، وهو الشخصية الرئيسية في الحكاية يرسمه الخيال الشعبي سائساً لخيول الشاه. ويلقى الخان المعاملة الحسنة من لدن الشاه، ويبذل في خدمته كل جهد فلا يستغرب المستمع إلى الحكاية من لجوء الخان إلى جرّ المقتلة على عصابة اللصوص إذ ينقضون على خيول

الشاه طمعاً في سرقتها. فالشجاعة التي يأتيها الخان هو جزء من الوفاء الذي يضمره للشاه إزاء المعاملة النبيلة التي يعامله الشاه بها.

وبالمقابل فإن تكريم الشاه للخان وإغداقه المال والجاه عليه وطلبه بصنع يد ذهبية له محل يده المقطوعة، يشكل جزءاً من إحسان الشاه وشكره للخان بإزاء جميل خدماته.

علاقة التابع والمتبوع، القائمة بين الشاه والخان، هي في أحسن صورة.

ولكننا لا نعرف شيئاً كثيراً عن الشاه وموقفه من الكرد. هل كان يظلمهم؟ هل كان يمنع عنهم شيئاً في ما يتصل بأحوالهم في المعيشة والإفصاح عن مكنونهم القومي أو الديني أو المذهبي؟

فالحكاية تسلط بؤرتها المحورية على الخان وحده: الخان هو بطل الحكاية.

تتكشف الحكاية، منذ اللحظات الأولى من مجراها، عن جانب سلبي عميق ينغرس عميقاً في شخصية الخان: الخان رجل شرير بكل ما للكلمة من معنى.

فهو شخص كاذب:

في مشهد اللقاء مع الراعي ندرك أن الخان يخفي عن الشاه معرفته بوجود الكنز وهو يحاول تضليل الراعي ويطلب إليه أن

ينسى الحلم الذي رآه وأن "لا يصل الخبر إلى مسامع الشاه"، وعليه ندرك في الحال أن الخان ليس صادقاً مع الشاه، وهو يخفي مطامعه الأنانية عنه.

وهو غشاش:

فهو إذ يطلب من الشاه أرضاً بقدر "ما يسع جلد الثور" إنما يحتال على الشاه ويستغل طيبته ومحبته له. ذلك أن الشاه لا يدرك مقاصد الخان من مقدار أرض يتسع له جلد الثور، كما أنه لا يتوقع أن يعمد الخان إلى غشه وسرقة الأرض بهذا الشكل. ومع هذا فإن الشاه يغفر له خدعته ويمنحه الأرض التي يقتسمها ويستمر في معاملته بالمودة والرفق.

وهو متآمر:

فهو يريد بناء قلعة قوية لنوايا خفية يضمرها ولا يفصح عنها ومع هذا فإن الشاه يزوده بالشغيلة ويوفر له ما يتطلبه بناء القلعة من جهود وأموال.

وهو مجرم:

فهو يعمد إلى قتل الشغيلة الـ ٣٠٠ الذين استقدمهم لبناء القلعة ويطلب من الشاه إرسال آخرين بدلاً منهم كما أنه يلجأ إلى قطع يد أحد الرسل وقلع عين الآخر ناسياً ما كان الشاه فعل له حين قطعت يده.

وهو عنصري:

فهو يطرد العمال غير الأكراد من القلعة ويطلب إلى الشغيلة الكرد، وحدهم، أن يمكثوا في القلعة.

وهو متمرد:

فهو يبدأ في تأليف جيش (عصابة) خاصة به دون أي اعتبار لجيش الشاه وسيادة الحكم وسريان النظام والقانون.

وهو مبتذل:

فهو يرد على رسائل الشاه بكلمات نابية وشتائم مقذعة لا يتفوه بها إلا شخص سيء السلوك، عديم التربية.

وهو قاطع طريق:

فهو يعمد، بالجيش الذي ألفه، إلى النهب وأخذ الجزية من المارين وقتل الناس.

وهو متعصب مذهبياً:

فهو يتعصب لمذهبه السنّي ويكره مذهب الشاه (الشيعي) ويعلن عن حقده وكراهيته لهذا المذهب من خلال سبِّ مذهب الشاه(المذهب الشيعي) بأبشع الأشكال.

بمثل هذه الصفات يعلن الخان الحرب على الشاه ويجمع حوله أولئك الكرد الذين كانوا مكثوا في القلعة بعد أن ساهموا في تشييدها.

ورغم محاولات الشاه، الكثيرة، في إقناعه بالعدول عن مسلكه التمردي الطائش والكف عن ارتكاب المخالفات وقطع الطرق ونهب ممتلكات الناس والرجوع إلى طريق الصواب فإن الخان يستمر في سلوكه ويستخف بالشاه وجيشه وحكمه ونظامه وقوانينه ويضرب بالحائط كل إمكانات التصالح[٢].

ولا يبقى أمام الشاه سوى خيار واحد: إرسال جيشه لقمع تمرد الخان.

ولا يتورع الخان عن الإصطدام بجيش الشاه العرمرم فيدفع بمقاتليه وقوداً في معركة خاسرة وعبثية. ويكشف الخان عن عقلية متصلبة، عنيدة، لا تعرف المهادنة وتظهر شخصيته في صورة رجل متهور، متغطرس، متكبر، يحركه مزاجه الفردي ولا يتورع عن التضحية بكل شخص وشيء على مذبح أنانيته المريضة وأحقاده المكبوتة.

وتظهر خيانة محمدوك لسيّده الخان الخلل في شبكة العلاقات التي تجمع الخان بأتباعه. وينشأ هذا الخلل من استفحال نوازع شهوة التسلط والاستئثار في نفوس الخان ورجاله. والحال أن عدوى أمراض الخان النفسية و(الذهنية) تنتقل إلى هؤلاء. فإذا كان الخان قد خان الشاه من دون سبب تقريباً، سوى مطامعه في الإنفراد بالسلطان في محيط القلعة، فإن محمدوك يخون سيده الخان، بدوره، لأتفه سبب: كسرة خبز. في مناخ حيث تنعدم القيم

ويموت الصدق ويهزل الضمير ويصير الغش مباحاً لا يعود أمام الشخص، أي شخص، أي رادع عن إرتكاب أشنع الأفعال. تموت النفس ويتحول الإنسان إلى مطية للأهواء الوضيعة والغرائز الحيوانية والمطامع الرخيصة.

وإذ تسود هذه الخلخلة في النسيج الجماعي العام وترتبك الكتل وتهتز الأواصر فإن الخير يقابل بالشر، والفضيلة تكافئ بالرذيلة.

حين يجد الخان نفسه في مأزق، بعد رجحان كفة الجيش الشاهنشاهي، يحاول استدرار تعاطف الكرد ويصور نفسه في هيئة ساع إلى تحريرهم (تحريرهم من ماذا؟) ويطلب من العشائر الكردية نجدته ومد يد العون له. وفي موازاة ذلك فإنه يسعى وراء استغلال الخلافات التي تقوم بين الشاه والحكام والآخرين (امبراطور الروم،السلطان العثماني)، بأمل أن يتخلص من طوق الجيش. ولكن الخان لا يحصد من ذلك سوى الخيبة كما أنه يدفع ثمناً كبيراً: يموت رجاله وأتباعه وتحل الهزيمة بهم.

إن اندحار الخان يشكل نهاية حتمية لشخص أبى واستكبر وطغى وشتم وسلك سلوكاً غادراً وتصرف على نحو شائن وهذا هو الدرس الذي تفصح عنه المخيلة الشعبية التي صاغت الحكاية على هذا النحو.

الهوامش:

١- خان موقري - خان علي - خان عفدال - خان محمود - خان محمد - خان حسين - خان أبو بكر.

٢- يمكن، مع مراعاة الفارق الزمني، تشبيه موقف الخان بموقف صدام حسين اللاحق في حرب الخليج: كان الأمريكيون يدللونه (كان سائساً لخيولهم) فتمرد وتكبر وشقّ عصا الطاعة، فجرد عليه الأمريكيون، بعد محاولات عديدة لإقناعه، جيشاً جباراً فلقي الهزيمة.

خلاصة:

تمثل الحكايات التي توقفنا عندها وحاولنا قراءتها، "نخبة" الحكايات الكردية إلى حد كبير. ولا يكاد يخلو أي كتاب يتعلق بالحكايات الكردية منها. كذلك فإنّ الدارسين لهذه الحكايات والمهتمين بها لا يغفلون الإشارة إلى هذه الحفنة بالذات بوصفها زبدة الحكايات الكردية. أما أبطال هذه الحكايات فإنهم يمثلون، إلى حد كبير، رموزاً للمثل القومية الكردية ونماذج تحتذى في القيم الأخلاقية.

لقد لاحظنا، القارئ وأنا، سطحية هذه الحكايات. ولقد ظهرت جلية البنية الهشة لهذه الحكايات وافتقاد أبطالها إلى الرصانة والتماسك.

وتشكل هذه الحكايات نصوصاً ساذجة وبسيطة، فضلاً عن كونها جافة وفقيرة (من حيث تنوع المادة الحكائية وتعقد الإيقاع السردي وكذلك من حيث غنى الشخصيات واختلاف مشاربها وتشابك مصائرها) إذا ما قورنت بالحكايات الشعبية في مجمل القول.

وإذا كانت الشخصيات الواردة في الحكايات الكردية شخصيات مرجعية، أي ذات جذور واقعية تحيل على حقب تاريخية معلومة، فإنها شخصيات عادية، ضيقة الأفق وليست

لها أبعاد شمولية بحيث تتحول رمزاً أو تفتح بنية نصية قابلة للقراءة المتعددة والتأويل الخصب. أما إذا كانت هذه الشخصيات تخيلية، فهي إذن تعبير عن فقر المخيلة التي أنتجتها وسطحية شبكتها الدلالية.

وقد بدت غالبية الحكايات وكأن لا غاية لها وأنها تفتقر إلى المغزى. والحال أن أي عمل حكائي لابد أن توجهه وظيفة مركزية دالة لولاها لما كان ممكناً أن يتكون البنيان الحكائي. فلابد أن يكون لدى راوي الحكاية "فكرة" أو "درساً" قبل أن يشرع في صوغ حكايته بالشكل الذي يقرره. والراوي إذ يفعل ذلك فإنه لا يتصرف في الفراغ. فالقيم التي يتم تشخيصها في الحكاية تمثل إلى حد كبير الثوابت العامة للذهنية الشعبية في رؤيتها للذات والمجتمع و العالم. كما أن الشخصية، سواء كانت مرجعية أو تخيلية، تؤلف مجموعة من البنيات التي تستمد وجودها من الخارج قبل أن تنصهر في النص وذلك في عملية تبادلية تحول الصيرورات الواقعية إلى صيرورات حكائية.أي أن الشخصية تقفز من الواقع إلى النص لتصبح مفتاحاً لقراءة واسعة الأفق، مفتوحة على التأويلات والإيحاء. و إلا ليس هناك من داع لوجود الحكاية، فهي ليست نقلاً لما يصير في تربة الحدث الواقعي. والشخصيات المرجعية تسمى كذلك لإمكاننا تكوين فكرة عنها خارج النص، أي خارج الحكاية، فهي قائمة قبل

الحكاية. ومعنى ذلك أن الراوي يستقيها من عوالم أخرى(نصية أو شفاهية) ويوظفها في حكايته محافظاً على بعض ملامحها ومانحة إياها ملامح أخرى بحيث تصير، في النهاية، نمطاً.

وأحسب أن بعضاً من القراء الكرد سوف يعترض على الخلاصة السلبية التي انتهت إليها مقاربتي لهذه الحكايات الشعبية الكردية. وسيقوم جزء من الإعتراض على واقع أن المقاربة تنحاز للنص الحكائي على حساب النص التاريخي في المتنين[١].

ولعل الرد على هذا هو أنني أنظر إلى الحكاية كنص مستقل بذاته. وأنا أسعى إلى مقاربة الشخصية، والحوادث، لا من مرآة تطابقها (أو عدم تطابقها) مع الواقع، بل كما تتجلى في الحكاية بمختلف أبعادها وتمظهراتها. والحكاية، في نهاية الأمر، "رواية تاريخية" ولكن بمنظور آخر. وليس هناك من سبب يدعونا إلى تفضيل النص التاريخي على النص الحكائي. فلا يستطيع أحد أن يقرر أن "المؤرخ" لم"يخصب" النص بجرعات من خياله ومشاعره وأهوائه. كذلك لا يستطيع أحد أن يؤكد أن الحكواتي يعدم الأخذ بمقادير كبيرة من الواقع.

ومع هذا، فإن كانت هناك مآخذ على الحكاية فالأجدر تصويبها إلى الذهن الشعبي الكردي الذي "ألف" هذه الحكاية أو منحها قوامها وصاغ متنها على هذا النحو. غير أن مأخذاً كهذا يغامر

في التشكيك بصدقية الذهن الشعبي وصفاء سريرته. كذلك فإنه يظهر كما لو أنه يطعن في "صحة" النص الشعبي. فكأن النص التاريخي يحوز على شرعية أكبر من النص الحكائي.

أميل إلى القول بأن النص الحكائي، الذي يستمد جذوره من وسط الناس العاديين، إنما يخزن إمكانية أكبر في الإقتراب من الصدق، وذلك لأن العفوية هي التي تسيِّر هذا النص. وعلى العكس من الرواية التاريخية، التي تخضع لضوابط المؤرخ وترضخ لأهوائه و"رقابته" الخاصة ذات العلاقة بثقافته ومواقفه ونظراته القومية والدينية وماشابه، فإن الحكاية الشعبية تسير على هدى ملامستها المباشرة والتلقائية للأشياء. وهي لا تبالي كثيراً إن جاءت الصورة على غير ما تشتهي نفوسنا.

ثم من الذي يؤكد أن "أبطالنا" القوميين لا يقترفون الأخطاء، بل الجرائم، ولا يتصرفون على نحو تشمئز منه النفوس؟[٢] ومع هذا فليست النيّة تفضيل المتن الحكائي على المتن التاريخي. فالذي أحاول القيام به، هنا، هو أخذ الحكاية كإنجاز نصي ومحاولة النظر فيها بإعتبارها صنيعاً فنياً (أدبياً) في المقام الأول. وبالاستناد إلى هذه النظرة يمكن تلخيص ما أراها "خصائص" أولية للحكايات الكردية، التي جرت مقاربتها هنا، على هذا النحو:

- تفتقر إلى العمق في التحليل وتخلو من الرؤية الفلسفية أو الحكمة. وهي لا تتوقف عند المصير النفسي، الداخلي، للشخصيات بل تتناول ظواهرها.
- تفتقر إلى التماسك في السرد وإلى المنطق الداخلي الذي يؤلف بين الأحداث ويضفي عليها المتانة.
- تفتقر إلى دلالات عامة يمكن أخذها كعبر أو أمثولات.
- يفتقر البطل إلى العمق التراجيدي والخصوبة الملحمية، فيما هو يظهر بسيطاً، سطحياً من دون قدرة على التأمل والتفكير العميق.
- تدور هذه الحكايات في واقع ريفي رعوي، عشائري. حيث تتحكم القيم البطريكية والتقاليد البالية.
- أبطال الرواية ناس جاهلون يأتون أعمالاً غالباً ما تكون سلبية: النهب والكذب والإحتيال وهم يتصفون بالأنانية والغطرسة ونكران الجميل.
- حالات العشق والهوى في هذه الحكايات خالية من الغوص في معاني الحب وأحواله والحكايات لا تعطي أفكاراً أو تأملات أو أمثولات في هذا الصدد. فالبطل يرى الفتاة ويعجبه جمالها ويقع في غرامها ثم يطلب من أهله أن يخطبوها له (أو أنه يقوم بخطفها) دون الإستناد إلى خلفيات غنية في

معاناة العشاق وتناجيهم والصعوبات التي تواجههم وكذلك دون الاصطدام بعوائق تجعل من عشقهم دراما مؤثرة.

- يبدو كما لو أن الحكايات الكردية رويت من دون أن تقف وراء ذلك حاجات ذهنية وفكرية ولا الرغبة في جعلها تحمل دلالات نفسية ومعان فكرية. إنها توحي بأنها ظهرت في مجتمع فارغ من التراث الفلسفي والروحي.

لقد ولدت الحكايات الشعبية الكردية كمنظومات شفاهية - غنائية ولهذا فقد غلبت عليها الإيقاعات السريعة والاختصار، وجرى إدخال عناصر غريبة في سياقها تبتعد عن جو الحكاية لتتناسب مع التهويل الغنائي. كما أن إنتقال الحكاية بين المغنيين أدى إلى تفككها وانفصال وحداتها. فالحكاية تبقى مفتوحة على الزيادة والنقصان وذلك بحسب الراوي/ المغني (ومستوى ثقافته، وذوقه الجمالي، ومنظوره الأخلاقي والديني والسياسي، وذاكرته والمجتمع الذي ينتمي إليه). الحكايات هي نصوص جماعية يشترك في صياغتها كثيرون وهي لهذا تسمى حكايات شعبية. إنها تعكس واقع هؤلاء وأفكارهم ونظرتهم. وإن إنتخابهم لشخصية دون غيرها في بؤرة الحكي إشارة إلى علاقتهم بتلك الشخصية.

إن الحكايات الشعبية الكردية مرآة لوقائع تاريخية وإجتماعية في حقبة معينة من مسيرة المجتمع الكردي وهي ولدت استجابة

لشـروط ثقـافيـة مـحـددة وتعكس هذه الشـروط المسـتـوى الذي بلغتها الحالة الثقافية الكردية.

الهوامش:

١- في النص التاريخي لقلعة دمدم، مثلاً، تختلف شخصية الخان اختلافاً كثيراً عند تلك الواردة في الحكاية.

٢- إن قـراءة الشـرفنامـة، وهو الكتـاب التـاريخي الكردي الأبرز، ترينا الفظاعات التي ارتكبها الأكراد بعضهم ببعض.

فهرست